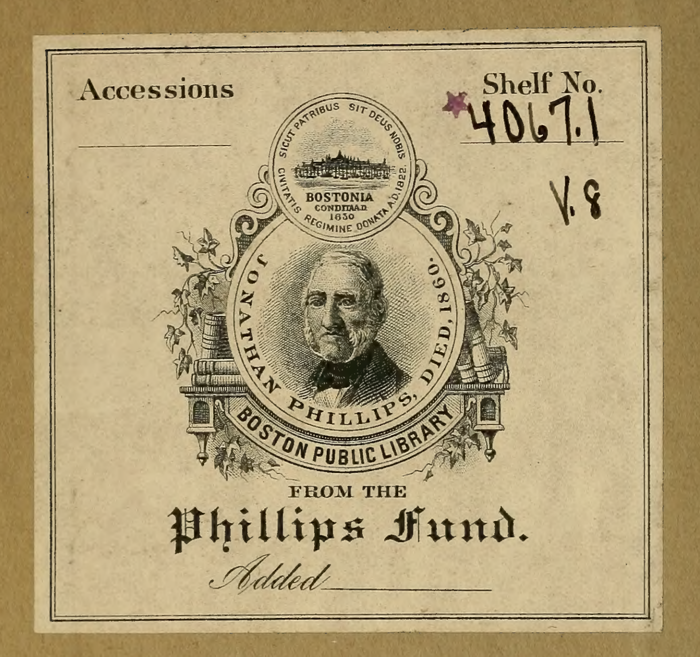








TRAITÉ COMPLET

DE

LA PEINTURE.

IMPRIMERIE DE BÉTHUNE, rue Palatine, n° 5.

TRAITÉ COMPLET

DE

LA PEINTURE,

PAR M. P*** DE MONTABERT.

TOME HUITIÈME.

PARIS,
CHEZ BOSSANGE PÈRE,
LIBRAIRE DE S. A. R. Mgr. LE DUC D'ORLÉANS,
RUE DE RICHELIEU, N° 60.

1829.

COLORIS.

COLORIS.

CHAPITRE 491.

DE LA JUSTESSE D'OPÉRATIONS RELATIVES AUX TEINTES, ET NÉCESSAIRES POUR OBTENIR LA JUSTESSE DE REPRÉSENTATION SUR LE TABLEAU.

Cette partie de la peinture sera très-facilement comprise et pratiquée par ceux qui auront compris et pratiqué les diverses méthodes que nous avons exposées en traitant du dessin et du clair-obscur. Tout ce qui est relatif à la justesse d'opérations par le coloris est donc absolument analogue à ce qui a été dit précédemment au sujet de la justesse d'opérations par les lignes et les tons.

CHAPITRE 492.

DE L'IMPORTANCE ET DE LA NÉCESSITÉ DE LA JUSTESSE DE REPRÉSENTATION PAR LES TEINTES.

Nous avons vu que l'art de la peinture n'est complet que lorsqu'on réunit à ses diverses parties le coloris. Il est vrai que bien des peintres ont su produire la beauté sans ce moyen indispensable, et en employant seulement le secours des traits, et celui des tons du clair-obscur; mais il est évident qu'un tableau sans teintes ou sans coloris n'est pas une production de l'art de la peinture proprement dit, mais seulement une représentation monochrome

et particulière. Ceci étant posé, il faut reconnaître que, pour ce qui concerne le coloris, ce n'est pas tout qu'il y ait des couleurs et des nuances dans une peinture pour qu'elle soit complétée par le coloris, mais qu'il importe et qu'il faut absolument que les proportions de ces couleurs et de ces teintes artificielles soient dans un juste rapport avec les teintes naturelles des objets représentés; car c'est alors seulement qu'il y aura coloris, et de plus beauté de coloris si l'artiste a su faire un beau choix.

Le peintre, en exposant des couleurs sur son tableau, s'engage donc dans le coloris, et s'oblige à répéter selon son art des rapports justes et des teintes conformes en apparence à celles de la nature : aucune raison ne peut le dégager de cette obligation.

On a entendu de tout tems, soit des peintres intelligens dans le dessin mais ignorans dans le coloris, soit des discoureurs mal instruits sur la peinture, répéter et affirmer qu'il n'est pas nécessaire d'être coloriste pour produire de bons tableaux, et que cette partie de l'art pouvait très-bien être regardée comme accessoire à la peinture, puisque tant d'habiles maîtres, qui semblent n'en avoir pas tenu compte, sont cependant parvenus à une haute célébrité; nous répondrons plus tard à ce faux raisonnement.

Ce qui distingue plus particulièrement la peinture de la sculpture, c'est le coloris; car bien que le relief de la sculpture et celui de la plate-peinture, comme on disait autrefois, s'obtiennent par des moyens en quelque sorte analogues, il est certain que la couleur ajoutée à la plate-peinture fait de celle-ci un art distinct et tout particulier. Au surplus, il n'y a guère que des peintres qui aient

avancé que la justesse de coloris pouvait être considérée comme une condition peu rigoureuse de la peinture, car le public semble l'exiger dans tous les tableaux. Et remarquons ici le mal-entendu qui embrouille si souvent les idées et qui cause des dissidences d'opinion à ce sujet. En effet, ce sont les calculs apprêtés du coloris et la recherche inconvenante que ces peintres méprisent, mais non la justesse des teintes à l'aide de laquelle ils peuvent exprimer les formes et les distances, et sans laquelle l'imitation de ces formes et de ces distances serait fausse et sans effet. C'est donc la vérité des couleurs que le public vante et qu'il recherche d'abord. Le public, en présence des peintures flamandes et hollandaises, se complaît d'abord dans la justesse, dans l'illusion des teintes, et cela souvent malgré le peu d'intérêt qu'inspirent les sujets représentés; mais en présence de plus beaux sujets, le public retient ses louanges, dès que le coloris en est faux et sans vraisemblance, et il en est péniblement affecté.

Les personnes qui font peu de cas du coloris ne comprennent pas en quoi consiste ce moyen de l'art; elles n'ont qu'une idée fausse de ce moyen. Certes, on aurait raison de faire peu de cas et d'être ennemi du coloris s'il n'était qu'un mélange ingénieux de teintes conventionnelles et fantastiques, et si au lieu d'ajouter à l'intérêt par le complément chromatique du spectacle ou par son unité, il n'offrait qu'une parure vaine, qu'un fard importun, qu'un apprêt enfin obtenu par de fâcheux efforts; mais ce n'est pas ainsi que la théorie explique et définit le coloris. Disons plus : disons qu'il faut concevoir l'excellence du coloris comme on conçoit l'excellence du dessin; disons que les finesses, les précisions du coloris,

sont des finesses d'expression sans lesquelles la nature n'est qu'incomplètement représentée. Le coloris doit autant par sa justesse que par sa beauté charmer le sentiment; il doit reproduire tout ce que les nuances sur tels ou tels objets de la nature ont de délicat, d'énergique, d'enchanteur. N'est-ce donc pas le coloris qui, en vivifiant les carnations, répète la jeunesse, la force, la pudeur, l'affliction, et tant d'autres passions ou tant d'autres caractères? On doit donc conclure que les vrais connaisseurs qui vantent avec raison et qui recommandent si ardemment le coloris sont dans le même cas que les enthousiastes pour le dessin. Ce n'est pas le coloris à peu près vrai qu'ils chérissent, qu'ils réclament, c'est un coloris tout-à-fait vrai, et qui fasse tressaillir par la justesse du naturel; c'est non-seulement un coloris dont l'exactitude soit reconnue et approuvée, mais un coloris qui enlève, qui transporte, qui soit surprenant par son expression et sa naïveté : enfin, c'est un semblable coloris que recherchent les connaisseurs, et c'est celui que recommandait fréquemment David à ses nombreux élèves, lorsqu'il leur répétait en présence du modèle : « Il ne » faut pas être plus maniéré dans les teintes que dans les » formes. »

La justesse de représentation par le coloris est indispensable, non-seulement parce qu'elle concourt au but de l'art qui est d'intéresser et de produire de belles images à l'aide de la vérité, mais aussi parce que le manque de justesse dans le coloris fait tous les jours beaucoup d'ennemis à la peinture.

Si nous recherchons d'abord quelles sont les causes de cette espèce de dégoût et d'aversion qu'éprouvent cer-

taines personnes pour la peinture, nous trouverons qu'elle provient de ce que le caractère des couleurs naturelles des objets étant un dehors qu'il est facile de sentir et de comparer aux imitations de l'art, il arrive que les faussetés de ce genre sont très-choquantes. En second lieu, il faut attribuer ce dégoût à l'irritation de l'amour-propre piqué des espèces d'énigmes qui résultent des teintes factices et conventionnelles, énigmes d'autant plus désagréables que les peintres affectent avec hardiesse et même avec une sorte de profusion l'emploi de ces couleurs sans justesse toutes admises par convention. Dans ce cas certains spectateurs aiment donc à se venger par des dédains et par des critiques méprisantes pour l'art lui-même.

Quant à l'influence que peut avoir la justesse des teintes sur la vérité d'expression des tableaux, les applications que l'on ferait de cette influence seraient innombrables. En effet, que de choses n'exprime pas ou ne rappelle pas la justesse de coloris; vérité qui, comme on dit, doit faire un miroir de la peinture ! Combien d'idées réveille cette justesse, et combien de sentimens elle fait naître ! Pourquoi répandait-elle des larmes cette belle femme que nous remarquâmes un jour contemplant l'image exacte de son pays peint dans un panorama ? C'est que la vérité de l'imitation par les teintes était si forte, les détails, les sites, l'atmosphère, étaient si semblables aux sites et à l'atmosphère de sa patrie, qu'elle s'y crut transportée; et mille idées associées, mille souvenirs vinrent alors troubler son cœur. Je demande donc si cette peinture, sans cette heureuse et savante justesse de teintes, ou bien si une excellente carte topographique des mêmes lieux, eût produit le même résultat ?

Ce serait employer une objection bien faible, que d'alléguer le peu d'impression morale qui résulte de la plupart des tableaux flamands et hollandais, bien qu'ils soient excellens par leur coloris. La cause de ce peu d'effet métaphysique provient non du peu de puissance de cette exactitude de coloris, mais bien du choix peu intéressant des objets représentés. Et c'est ce choix médiocre même qui sert à nous faire connaître tout ce que peut produire sur l'esprit et le cœur l'art de la peinture, dès que la justesse du coloris est ajoutée à l'intérêt du sujet et de l'invention; car de la seule justesse de coloris dans ces tableaux résulte une magie qui attache et qui enchante tout le monde; et cela d'autant plus que la naïveté est le caractère dominant de ces peintures, naïveté bien rare dans les écoles si fécondes en productions ajustées à la manière des académies.

Enfin répétons-le : par la justesse du coloris, le peintre exprime non-seulement les caractères, tels que l'inquiétude ou le trouble, la santé ou la langueur, la tendresse ou la perfidie, la jeunesse ou l'âge mûr; mais cette justesse, cette exacte représentation des teintes sert à caractériser les modes dans le sujet, parce qu'elle peut rendre certaines nuances de l'air ou de la lumière, parce qu'elle peut exprimer la variété des saisons, des climats ou des individus. Mais comment indiquer, par des discours, ce charme des tableaux où l'on retrouve, où l'on savoure des yeux la fraîcheur, la jeunesse des teintes printanières, l'incarnat des roses ou le doux éclat des verdures; l'azur léger du matin, les feux pourprés de l'horizon, le bleu suave et vaporeux des montagnes, les teintes vives des mousses et des feuillages, l'éclat des étoffes et des

métaux; ou la force des ombres sur les rivages et dans les grottes dont l'air pur réfléchit à peine les rayons du jour? C'est ce charme des couleurs qui nous réjouit dans les imitations du pinceau, et qui nous fait tressaillir par leur justesse. Elles nous tiennent dans une douce extase, soit qu'elles répètent la parure des fleurs et des animaux, soit qu'elles offrent les nuances des fruits et des étoffes, ou enfin la vivacité purpurine des carnations. Cette justesse des carnations ne donne-t-elle donc pas la vie aux personnages, ne complète-t-elle donc pas l'image de l'homme; et s'il est vrai que la sculpture est barbare lorsqu'elle essaie de se parer de couleurs artificielles, ne doit-on pas reconnaître que c'est le propre de l'art divin de la peinture de nous faire voir sous l'épiderme la diaphanéité de la chair, et la rougeur du sang? Oui, c'est au peintre qu'est réservé le pouvoir de créer et de rendre permanens les plaisirs les plus exquis de la vue et les charmes les plus attrayans de la beauté.

Ils sont donc bien dangereux pour l'art ces prétendus connaisseurs qui, en présence des mille et mille tableaux factices de nos musées et de nos cabinets, s'extasient en termes mystérieux sur le coloris de ces mêmes peintures dont les teintes ne sont cependant que conventionnelles, outrées et maniérées! ils sont bien dangereux aussi ces maîtres qui applaudissent aux efforts des élèves qui vont recherchant et singeant les teintes bizarres, téméraires, que certains peintres hardis parviennent à mettre à la mode, et que le public, accablé de tant de faussetés qu'il voit autorisées par ces maîtres, finit par goûter, au moins pendant un certain temps!

CHAPITRE 493.

LA JUSTESSE DE REPRÉSENTATION PAR LE COLORIS EST NÉCESSAIRE POUR PRODUIRE L'EXPRESSION DE LA BEAUTÉ.

Si chacun est choqué de la prétention et de l'ignorance d'un peintre qui se flatterait de parvenir à la beauté, à la perfection des formes, sans la vérité et sans la grande justesse des lignes et de la sciagraphie, ne doit-on pas être choqué de même des vains efforts de celui qui, ignorant ou dédaignant les moyens d'être vrai par les teintes, aspirerait cependant à la beauté du coloris? Le vrai, comme on le sait, ne peut point se désassocier du beau; et une grande partie de ce que notre sentiment nous fait reconnaître pour harmonieux dans un tableau n'est, au fait, que le résultat de la très-grande justesse de représentation. Les peintres qui auront pratiqué la méthode que nous proposons dans certains chapitres sur le coloris, et particulièrement dans le 507ᵉ, sentiront cette vérité, et ils reconnaîtront dans leurs exercices combien s'approche du beau et de l'harmonie une teinte par cela seul qu'elle est juste et correcte : enfin, ils ne penseront jamais qu'il puisse exister de beauté de coloris sans justesse de coloris. Je suis loin d'en conclure néanmoins que rien que le vrai doive produire le beau, mais j'affirme qu'il n'y a point de beau sans le vrai; je fais cette réflexion ici pour l'opposer aux personnes qui, donnant une extension forcée au vrai, ne le restreignent

pas dans la simple ressemblance avec l'individuel, mais l'étendent jusques à la ressemblance avec la nature générale, collective et parfaite, saisie dans toutes ses intentions; ce qui, dans ce cas, assimile l'imitation à la perfection.

Plusieurs critiques se croient peut-être autorisés à dire que, pour parvenir en peinture à la beauté d'un objet, il n'est pas nécessaire que la beauté du coloris soit au même degré que la beauté de la forme. Mais ce serait avancer une grande erreur, et il est même assez remarquable que certaines figures de femmes peintes par Tiziano ou par ses imitateurs sont plus admirées, plus goûtées en général, malgré leur incorrection et leur choix trivial de formes, que beaucoup de figures mieux dessinées et d'un meilleur goût, exécutées dans les écoles romaines et lombardes. Combien ne gagneraient pas en beauté la Sainte-Cécile de Raphaël, la Joconde et la Ferronnière de Léonard de Vinci, si ces figures étaient d'un coloris moins faux? Et combien perdraient en vérité et en poésie l'Antiope de Corrégio, les Vénus, les Danaé de Tiziano, si elles étaient semblables en coloris à tant de misérables copies que des ignorants osent faire tous les jours de ces fameuses figures?

Enfin le précepte : *rien n'est beau que le vrai*, est le précepte des coloristes comme des dessinateurs; c'est le précepte de tous les hommes, c'est le précepte de tous les arts; mais, que dis-je, c'est le précepte que dicte à tous les hommes et dans tous les temps le sentiment seul de leur conservation, Pourquoi la couleur factice des figures coulées en cire excite-t-elle en nous l'idée pénible de la laideur? pourquoi des teintes inaccoutumées

sur les fruits, sur la carnation, produisent-elles un sentiment de répugnance et par fois même le dégoût? C'est que l'homme a le sentiment du vrai et du faux, comme il a la connaissance du juste et de l'injuste, du moral et de l'immoral, de la pudeur et du crime.

Concluons que sans la justesse des teintes on ne saurait obtenir la beauté par le coloris.

CHAPITRE 494.

ON NÉGLIGE LA JUSTESSE DE REPRÉSENTATION PAR LE COLORIS, PARCE QUE N'EN SUPPOSANT PAS LE PRINCIPE OU LA THÉORIE, ON S'IMAGINE QUE CETTE THÉORIE N'EXISTE PAS OU QU'ELLE N'EST PAS DÉMONTRABLE. — LA JUSTESSE DE REPRÉSENTATION PAR LE COLORIS PEUT SE DÉMONTRER ET S'APPRENDRE MATHÉMATIQUEMENT COMME TOUTES LES AUTRES PARTIES TECHNIQUES DE LA PEINTURE.

« Comment voulez-vous, disait Depiles, que les peintres » pratiquent la partie du coloris, puisqu'ils ne la savent » pas pour la plupart; et comment l'aimeraient-ils, puis- » qu'ils ne l'ont jamais connue; car il n'y a guère que ce » que l'on connaît que l'on estime ou que l'on aime? »

Non-seulement le plus grand nombre des peintres recherchent peu la justesse du coloris, par cette raison qu'ils ne supposent pas les moyens mathématiques de l'obtenir; mais ils font peu d'efforts pour parvenir à cette justesse, parce qu'ils ont sous les yeux des milliers de tableaux dans lesquels le coloris est traité à rebours des règles, et parce que les faussetés et les contre-sens

optiques ou chromatiques de ces tableaux sont regardés comme n'étant pas démontrables ni susceptibles d'analyse.

Au surplus, comment les élèves et les peintres en général parviendraient-ils à cette justesse de représentation par les teintes, puisque dans toutes les écoles de peinture d'aujourd'hui on ne leur dit pas un mot sur la marche mathématique du coloris, et que le seul conseil qu'on leur répète, c'est d'étudier les coloristes tels que Tiziano, Rubens, les Hollandais, etc.? Malgré ce dénuement d'instruction artistique, certains peintres sont parvenus et parviennent à des représentations fort exactes et à un coloris vrai : mais quels sont ces peintres? ce sont ceux qui approfondissent la perspective des couleurs, qui recherchent les causes de l'influence de l'air sur les teintes particulières aux corps; ce sont enfin ceux qui méditent et qui étudient comme étudiaient les Flamands, ou qui, soit à force de ces méditations, soit par un respect bien entendu pour les célèbres coloristes, finissent par obtenir une représentation assez exacte de la couleur des objets.

D'ailleurs, une foule de préjugés et d'habitudes routinières empêchent les peintres de parvenir à cette justesse du coloris : leurs idées acquises au sujet de la vigueur et de l'exaltation des teintes, au sujet des moyens de faire fuir ou avancer les objets, au sujet enfin des rapports dans les extrêmes en clair et en brun, sont presque toutes erronées. Mais à ces causes il faut ajouter la prévention dans laquelle ils se complaisent, par l'idée que la peinture noble et bien dessinée ne saurait produire l'illusion, et que les plus fameux tableaux de Raphaël, de Michel-Ange, de Poussin, de Lesueur, de David même, n'offrent

aucunement, quant au coloris, cette illusion. On conçoit donc le peu d'importance qu'attachent la plupart des artistes à cette étude du vrai, du naïf et du correct dans leurs imitations par les couleurs. Et au sujet de cette illusion impossible, ils disent : qu'outre le cadre qui seul les trahit, outre le ravage du temps ou de l'air sur les couleurs qu'ils emploient, et bien d'autres inconvéniens, les moyens de leur palette sont bornés, et qu'elle ne saurait imiter au même degré de splendeur les effets brillans de la nature, ni même la réflexion d'une lumière vive sur les corps. Cependant on peut leur répondre que si les couleurs du tableau ne peuvent pas tromper les yeux ou produire une illusion complète, ce n'est pas une raison de négliger le vrai et de déprécier le coloris. La présence du cadre, le luisant de la surface peinte ou le ton toujours opaque des ombres, l'immobilité enfin des acteurs ôte, il faut en convenir, toute persuasion que les objets sont réels ; mais Sophocle, Eschyle, ont-ils renoncé à la vérité, ont-ils méprisé les naïvetés qui rappellent si vivement la nature, par cela seul que la scène du théâtre trahissait toujours l'illusion ? Enfin doit-on penser avec J. Reynolds « qu'il ne faut pas chercher à exprimer sur » les draperies ce moëlleux et ce lustre qui servent à » tromper l'œil, et cela parce qu'il faut auparavant cher» cher à en bien disposer les plis ? » Mais de ce que le but de l'art n'est pas de produire une complète déception de la vue, il ne s'en suit pas du tout que cette partie de la peinture qui produit, qui indique au moins les caractères des couleurs naturelles doive être déprisée et ignorée, et que le sentiment ou le souvenir sans la science soit suffisant dans cette étude.

Il faut encore rappeler parmi les idées fausses qui rendent les peintres indifférens sur la justesse mathématique du coloris, le raisonnement forcé qu'ils font souvent au sujet du coloris fardé, et dont l'éclat est recherché à tort dans les sujets où il conviendrait de ménager le repos et la tranquillité de la rétine. Mais rechercher la justesse de représentation, et choisir avec affectation des effets chromatiques, étranges et inconvenans, sont deux choses fort différentes. Une autre prévention, c'est celle qui fait dire que chaque peintre voit les objets à sa manière, et que les uns les voient jaunes et les autres violets : nous répondrons ailleurs à cette pitoyable objection. Parlons encore de cette nécessité qu'ils comprennent très-bien, celle d'exalter et d'exagérer les couleurs des tableaux faiblement éclairés, et celle d'embellir et de relever les teintes géométriques de plusieurs objets, telles que les carnations, par exemple; celle enfin de combiner poétiquement le coloris. Cette nécessité, dis-je, les porte à croire qu'il n'y a point de règles mathématiques, que rien n'est mesurable en fait de coloris, et qu'il n'y a pas d'autre régulateur que le sentiment. Mais c'est surtout l'idée qu'on ne saurait être coloriste qu'au détriment du dessin qui est de toutes les idées fausses celle qui les abuse le plus, en sorte que ce prétexte les met très à l'aise dans ce dédain et dans cette indifférence qu'ils affectent pour la correction et la justesse du coloris.

Il résulte de toutes ces préventions et de toute cette confusion que chaque peintre attrape cette justesse comme il peut et à sa façon; en sorte que les uns copient par dépit et répètent scrupuleusement les teintes individuelles qu'ils ont sous les yeux, et cela malgré leur invraisem-

blance ou leur laideur, et malgré les incertitudes que laisse toujours dans l'esprit l'ignorance de la perspective chromatique; et que les autres ne sont occupés qu'à réaliser en fait de teintes et de coloris ce que le souvenir plus ou moins confus des tableaux accrédités leur rappelle. Ni les uns ni les autres ne peuvent donc modifier, embellir proportionnellement ou indiquer le coloris de la nature. Enfin, répétons que toutes ces préventions et surtout cette persuasion qu'il n'existe point de règles pour représenter avec justesse et selon des mesures certaines les teintes des objets, sont la cause des tourmens qu'éprouvent les peintres, quand ils ont le pinceau à la main en présence de la nature, et des tourmens que subissent les spectateurs en présence de la plupart des tableaux.

La justesse de représentation par le coloris peut se démontrer et s'apprendre mathématiquement comme toutes les autres parties techniques de la peinture.

Le coloris peut s'apprendre par démonstration et mathématiquement, car les teintes ainsi que les tons sont mesurables comme les lignes. Les divers affaiblissemens des teintes sont mesurables puisque les distances ou les enfoncemens dans le tableau le sont eux-mêmes. Enfin la partie imitative du coloris est une science positive, et, bien que l'organe de la vue soit le plus souvent sain et juste, il ne doit pas seul servir de régulateur pour apprécier les couleurs pas plus que pour mesurer les étendues. L'instrument mathématique est donc seul infaillible, et l'organe visuel ne l'est pas. Or, on ne saurait supposer qu'il soit impossible d'appliquer la géométrie au

coloris, puisque tous les jours on applique cette science à la perspective linéaire.

Quand des ignorans nous disent : Jouvenet voyait jaune; Boucher, sur ses vieux jours, voyait violet : de telles réflexions sont absurdes. N'est-ce pas comme si l'on disait : Caracci voyait large et rond, Mantegna et Albert-Durer voyaient long et étroit, ou bien tel menuisier, tel ébéniste voit trop grand, trop petit, trop oblique; à quoi donc leur servent, répondra-t-on, leur compas, leur règle et leur niveau? Que l'on choisisse mal, que l'on ne sache pas approprier au sujet le coloris, que l'on n'obtienne pas un beau coloris, cela se conçoit jusqu'à un certain point (et cependant par notre théorie du beau, nous prouvons que les règles de la beauté, appliquées au coloris, sont démontrables et très-pratiquables); mais ce qu'on ne conçoit pas c'est qu'on fasse de grossiers contresens en coloris, et que l'on prétende ne devoir consulter que ses yeux et nullement la perspective. C'est absolument l'histoire de la grammaire et de l'orthographe, dont la nécessité et l'utilité seraient niées par certains écrivains; il y en a donc qui se croient justifiés par la célébrité d'autres écrivains qui, ayant possédé un grand talent, n'ont fait néanmoins que de mauvais ouvrages, faute de se conformer aux règles essentielles du langage.

Oui, le coloris est démontrable : la justesse des teintes, leurs rapports et proportions sont mesurables; leur altération, modification ou degrés d'énergie, tous leurs mélanges enfin, sont de même mesurables et démontrables. Si on peut expliquer pourquoi certaines teintes sont plus belles dans l'ombre que dans la lumière, et quel changement il faut obtenir dans la situation des objets pour que

ces degrés de beauté aient lieu, ne peut-on pas expliquer de combien telle teinte s'affaiblit ou se fortifie, selon telle ou telle situation au jour et au spectateur? Qui empêche aussi d'établir mathématiquement ce qui constitue la différence entre une teinte proche et une teinte éloignée de l'œil? Oui, on peut déterminer à quel degré certains reflets, venant de la couleur du jour, ou venant de corps voisins, corrompent et décomposent les teintes qui les reçoivent. Toutes les causes des modifications apparentes des couleurs, que ces causes soient perspectives ou géométriques, ou géométrales, sont rigoureusement démontrables, ainsi que les moyens divers d'en répéter avec justesse les effets? Si, par exemple, on sait que du rouge vermillon est moins sensible quand il est oblique à tel ou tel degré, ne suffit-il pas de connaître ce degré d'obliquité, pour en répéter l'effet ou la dégradation? etc., etc. Enfin, si la justesse et le sentiment des accords en musique s'apprennent par des moyens métriques et mathématiques, pourquoi n'en serait-il pas de même en coloris; et pourquoi l'élève, qui sait mesurer et analyser, n'acquerrait-t-il pas de même le sentiment des accords et la justesse chromatique de la vue?

Mais comme tout ce qu'on a écrit jusqu'ici sur cette partie a été dénué de méthode, et a été confondu avec toutes sortes de préceptes étrangers au coloris; comme aussi rien de positif ou de mathématique n'a été communiqué parmi tous ces préceptes, les peintres sont devenus très-méfians, très-incrédules au sujet des leçons relatives à la représentation par les teintes, et ils continuent de pratiquer selon leur routine, leur tâtonnement, et selon les lazzis de leur palette.

Les fautes de coloris sont donc plutôt des fautes de raisonnement, des fautes de routine, que des fautes d'organe et de sentiment. En effet, l'harmonie et le rapport exact des teintes peuvent être sentis par tout le monde; si, à côté d'un linge resplendissant, le peintre fait voir une étoffe d'un ton sans lumière, sans énergie de couleur, ce défaut ne provient pas de l'organe, mais c'est un défaut d'observation, de comparaison et de savoir : des chairs sans éclat à côté d'étoffes brillantes, ou à côté d'un terrain qui reçoit beaucoup de lumière, voilà de ces fautes assez ordinaires, mais qui ne proviennent que de l'ignorance et du manque d'observation et de mesures comparatives de l'imitateur; et si la nature n'a pas été toujours sous ses yeux, il aurait dû au moins, à l'aide du simple bon sens, calculer les rapports principaux, en sorte que la connaissance des règles eût suppléé à la présence de l'objet. Quant aux finesses, c'est-à-dire aux perceptions des plus petits rapports, elles peuvent être difficiles à sentir et à imiter; mais la marche de la nature étant la même dans les détails que dans les masses, le même savoir aide dans l'imitation des petites choses, c'est-à-dire dans l'imitation des teintes délicates aussi bien que dans celle des grandes teintes très-sensibles.

Les erreurs que commettent tous les jours les peintres à propos de coloris, prouvent donc évidemment qu'elles proviennent non de leur organe, mais de ce que les règles du coloris ne leur ont été jamais démontrées; et ces erreurs semblent même avertir que ces règles sont démontrables. Beaucoup de peintres se demandent, par exemple, quelle est la vraie demi-teinte des obliquités sur les carnations : ils sont assez d'accord que sur un bras, sur

une jambe, la demi-teinte doit être bleuâtre; ils en trouvent les causes, disent-ils, dans les veines vues en raccourci à travers le tissu de la peau; il y en a qui prétendent que le bleu des veines, avec le jaune du tissu graisseux, produit nécessairement un ton vert dans ces demi-teintes, et qu'on doit imiter ce vert quand on veut peindre la chair avec vérité. Ceux qui ne sont pas bien certains de ces causes se contentent d'un ton grisâtre ou roussâtre, espérant par là prendre un juste milieu, etc. Or, je demande si l'on peut dire que la chair soit généralement de telle ou telle couleur dans les ombres ou demi-ombres, et s'il n'est pas étonnant que pour imiter la nature, on procède ainsi par conjectures, à tâtons et sans l'assistance de la géométrie et de la perspective.

Tous ceux qui pour s'instruire copient les tableaux des maîtres coloristes perdent leur tems, à moins qu'ils n'aient compris, avant de copier ces coloristes, les motifs, les raisons de telles ou telles teintes; mais ils s'égarent tout-à-fait, lorsque certaines idées fausses viennent établir des préventions dans leur esprit. Cochin, par exemple, en parlant du grand tableau ovale que Paul Veronèse a peint à Venise, dans la chambre du Conseil des Quarante, dit que « dans les parties ombrées les demi-teintes sont coloriées avec une variété presqu'aussi détaillée que les choses exposées au grand jour. » Un élève, qui prend pour un éloge cette observation, et qui voudra, dans la copie qu'il fera de cette peinture, réparer l'altération qu'ont subie les couleurs par le tems, ne manque pas de trop détailler ces teintes dans l'ombre; cependant, s'il connaissait la règle qui explique l'affaiblissement de sen-

sation par l'effet des obliquités, il ne se rendrait jamais coupable d'une faute d'optique aussi grave.

La plupart des peintres exagèrent leurs teintes avec talent, ils les combinent avec art, mais souvent avec trop de prétention et par contresens, en sorte que tout ce coloris ne s'obtient guère que par singerie, etc. Cependant quelle facilité, quelle précision, quelle magie ne déploieraient-ils pas si, doués de ce talent imitatif, ils n'opéraient que selon les règles ! Un peintre, qui a copié Tiziano toute sa vie, ne produit au fait que des copies très-reconnaissables et très-inférieures à l'original, parce qu'il n'a jamais bien compris les causes de ces tableaux. Quand on dessine une tête d'après Albert-Durer ou d'après Holbein, on fait des contresens dans les lignes, mais c'est parce qu'on ignore les lois de la graphie; il en est de même des teintes, on les force ou on les affaiblit à contresens lorsqu'on ne connaît pas les règles mathématiques de la chromatique.

Il était donc tout naturel que les discoureurs sur la peinture attribuassent à toutes sortes de causes les erreurs en coloris. Il était naturel qu'il y eût dissidence parmi les artistes sur ce point. C'est ainsi que Depiles, qui sentait peu les beautés du dessin et du nu sur l'antique, disait que les coloristes ont été bien plus rares que les dessinateurs; et cependant Hagedorns nous dit au contraire que l'original du coloris de Tiziano se trouve plus aisément dans la nature que l'original de la Vénus de Médicis. La nature, ajoute-t-il, nous conduit plutôt à un beau coloris qu'à un dessin parfait.

Aujourd'hui on ne colorie pas gris dans l'école française, on vise à une harmonie très-forte, et de nouvelles matières colorantes favorisent cette exaltation. Du tems

de Boucher on y coloriait gris; sous David on coloriait blanc et noir. Qu'ont à dire les discoureurs à ce sujet? répéteront-ils que la cause est dans le climat? On a redit que si les français colorient gris, la cause en est dans le climat, dans l'atmosphère nébuleuse de leur pays; ce sont de pitoyables allégations, car le climat des grands maîtres flamands et hollandais est encore plus froid, plus brumeux. Les français ont colorié gris, parce qu'il est tout naturel de colorier gris lorsque, sans l'assistance des moyens mathématiques de l'art, on recherche froidement et sans choix à imiter ce qu'on a sous les yeux, lorsque l'on n'a dans l'esprit aucune exaltation qui enhardisse, et que la plupart des beaux modèles en coloris vigoureux étant forcés et mensongers, on désire ne pas perpétuer de tels mensonges, dont la hardiesse d'ailleurs intimide beaucoup ceux qui prétendraient les imiter. Mais on colorie gris dans tous les pays en général, quand on ignore l'art de mesurer par des comparaisons immédiates l'imitation à la nature. On colorie gris quand, s'en rapportant à la seule sensation oculaire, on trouve que les couleurs du tableau sont suffisamment vives et puissantes, quoiqu'elles soient très-éloignées encore de la beauté et de la puissance de la nature. Or, si on n'aperçoit nullement ces différences, c'est qu'on ignore les vrais procédés optiques et perspectifs; c'est qu'on néglige de mettre de tems en tems l'image ou la vitre à la place du modèle et de se retirer au point de distance; c'est qu'on ne calcule pas les rapports qui existent entre le jour que reçoit le tableau et le jour que reçoit le modèle, etc.; enfin on colorie gris quand de plus on ignore que l'art du coloris est autre chose qu'un art d'illusion, et qu'il faut l'assaisonner d'une exagération

ou d'un embellissement qui, tout en le rendant poétique, le fasse paraître plus vrai.

Le coloris gris, le coloris briqueté, violet, roussâtre, provient de l'habitude que se fait l'artiste d'admettre pour tous les sujets une couleur que, faute de science, il prend, pour ainsi dire, en affection préférablement à d'autres dans les mélanges de ses teintes, soit pour les clairs, soit pour les ombres. Cette habitude est donc la conséquence de l'ignorance des principes fondamentaux et positifs du coloris; mais ces manières ne proviennent point, répétons-le, d'un vice inné de l'organe. Enfin, et comme si les proportions de la nature ne pouvaient pas être répétées par comparaisons immédiates aussi bien sur les teintes ou couleurs, que sur les formes, on veut attribuer tel ou tel mensonge ou manière non à l'ignorance des mesures, non à l'absence de méthode régulière, mais au génie particulier à chaque artiste.

Maria Graham, par exemple, après avoir lu beaucoup d'écrits sur la peinture, et après avoir entendu beaucoup discourir sur les peintres, s'exprime ainsi : « Et comme » un art emprunte toujours quelque chose d'un autre, » on peut dire que le coloris frais et naturel de l'école » anglaise provient en partie de la manière fidèle dont » Schakespeare et Fletcher ont imité la nature ; de même » les deux illustres amis l'Arioste et Le Titien, semblent » réfléchir leur éclat l'un sur l'autre ; tous deux inégaux » et quelquefois incorrects dans le dessin, mais tous deux » brillans de fraîcheur, de coloris et de beauté. »

Mais, pour réfuter ici ces aperçus et ces conjectures forcées, je dirai que la teinte verte exagérée de certains paysagistes qui ont pris leurs modèles dans les mêmes

sites où d'autres maîtres plus instruits ont imité la nature sans tomber dans cette exagération verte, provient de ce que les uns ont imité d'imagination et sans régulateur, et de ce que les autres ont su, en embellissant, respecter dans le coloris le canon chromatique, c'est-à-dire le possible et le vrai.

CHAPITRE 495.

ON NÉGLIGE LA JUSTESSE DE COLORIS PARCE QU'ELLE A ÉTÉ NÉGLIGÉE PAR DES PEINTRES TRÈS-CÉLÈBRES.

Y a-t-il un coloris plus monotone, plus cendré que celui de Michel-Ange? Y en a-t-il un plus dur que celui de Jules Romain, un plus sec que celui de Mantegna; et parmi les Bolonais voit-on rien de plus factice et de moins délicat que ces teintes des sectateurs d'Annibal Caracci, peintres qui doivent tout à leur clair-obscur et si peu à leurs couleurs? Quelle fadeur crue dans Lesueur, quel jaunâtre mensonger dans Jouvenet! et ces parodistes de Rubens et de Gaspard Crayer, quelle ennuyeuse exagération dans les teintes vertes et putréfiées de leurs tableaux, dans ces rouges sanglans et ces gris de lin, qui rappellent sur les carnations les contusions et les meurtrissures! Quant aux lazzis de la palette des peintres rejetons des écoles vénitiennes et napolitaines, lazzis que certains peintres français d'aujourd'hui nous offrent comme du nouveau dans leurs misérables pastiches, l'Europe entière n'en a-t-elle pas été pour toujours dégoûtée, et n'est-ce

pas folie que de renouveler d'aussi triviales extravagances? Salvator Rosa a peint ses paysages d'une couleur terne et aride : Gaspard Poussin les a souvent représentés par un vert noirâtre et lugubre. Greuze est harmonieux, mais son coloris est gris; et les plus habiles peintres anglais ont excellé plutôt dans le clair-obscur que dans le coloris : enfin de très-célèbres peintres ont été factices et sans mérite dans leurs teintes. Comment donc nos peintres, toujours privés d'écoles et de leçons positives, voyant le succès et les triomphes de tant de coloristes maniérés, s'assujettiraient-ils à des recherches pénibles pour réussir dans une condition de l'art qui, le répète-t-on, ne s'acquiert nullement par le travail, mais dont on reçoit de la nature le sentiment, condition enfin sans laquelle on ne peut obtenir une grande célébrité; comment, dis-je, hésiteraient-ils dans leur dédain pour le coloris, lorsque tant d'artistes habiles et illustres l'ont eux-mêmes ou méconnu ou dédaigné?

C'est à de bien grandes faussetés que doit conduire un semblable préjugé. Aussi, le jeune peintre donnera-t-il à ses teintes habituelles et factices et à tous ses contresens chromatiques les noms de teintes historiques, de jolis tons, de tons chauds, vigoureux, de tons à la Rubens, à la Tintoretto, etc.; aussi aura-t-il pitié des spectateurs qui ne goûteront pas toutes ces laides exagérations, tous ces mensonges, tous ces lazzis, toutes ces taches plus ou moins bizarres, que jamais n'a offerts et ne saurait offrir la nature.

Les peintres, en général, se persuadent trop que le coloris ne doit être intelligible que pour les peintres; et, accoutumés qu'ils sont à ces teintes conventionnelles et

à ces ombres obscures qu'ils perpétuent d'après les maîtres, ils tiennent peu compte du déplaisir et de la critique de certains spectateurs choqués de tant d'invraisemblance. Ce fut un tel peintre qui se mit à rire aux éclats, en voyant une dame prendre deux flambeaux pour voir au miroir si elle avait effectivement la tache rousse qu'il lui avait mise sous le nez dans son portrait.

Les artistes maniérés en leur coloris devraient cependant partager la répugnance bien naturelle du public, et ne pas croire, par la raison qu'ils se sont aisément familiarisés avec le langage énigmatique et fatiguant des coloristes factices, que tout le monde doit posséder cette habitude affectée de voir. Malheureusement il ne s'est trouvé que trop de gens qui ont vanté et encouragé ces manières, et qui ont osé appeler du nom de science, d'austérité et de poésie, ces licences ou ces libertinages excessifs de la palette. On doit donc dire que si les peintres ont gâté les yeux des prétendus connaisseurs, ceux-ci ont à leur tour gâté les yeux des peintres, et influencé leur esprit.

« Michel-Ange, dit Paul Lomazzo, a concouru à la » fierté et à la profondeur de son dessin par son coloris; » aussi l'a-t-il fait universellement beau, robuste, con- » forme à son intention, de sorte que qui le voit à Rome, » avoue ne pouvoir faire plus ni dans le coloris ni dans » le dessin. » Ceux qui ont admiré et étudié les peintures de Vandyck et de Tiziano, savent à quoi s'en tenir au sujet d'un éloge semblable.

Ce qui apporte une confusion inexprimable dans l'esprit des élèves, ce ne sont pas seulement les louanges outrées et les déclamations générales et non motivées, au

sujet du coloris des peintres de renom, mais c'est l'inconséquence de ces louangeurs, qui s'extasient sur des qualités contradictoires. En effet, les couleurs diaprées et si exaltées de Rubens sont citées comme des modèles; et les teintes rompues et très-assourdies de Corrégio ou de Rembrandt sont vantées aussi comme des exemples précieux, qu'il convient d'admirer et de suivre. Ici, l'élève voit des tableaux noirs, ouvrages d'assez mauvais coloristes; là, il lui faut admirer des Tiziano, des Giorgione, fort noirs aussi, et vantés cependant pour leur excellent coloris; tantôt il remarque des Dominichino, des Gnido-Reni tout aussi satisfaisans, quant à l'aspect coloré, que de bons ouvrages vénitiens. Ici il aperçoit des fresques bien claires, bien crues de teinte, mais fort estimées cependant en tant que fresques; là des Carravagio d'une aridité et d'une obscurité de couleurs insupportables, mais fort savamment combinées au dire des admirateurs; on lui signale aussi des peintres qui ont bien colorié des parties seulement, et on exige qu'il admire le coloris général de ces peintres. Enfin il entend vanter des tableaux de l'école française du tems de Louis XV, et cependant il n'y reconnaît qu'une harmonie exprimée par des tons pauvres et affadis. Eh! que penser au milieu de toutes ces contradictions, résultat de la marche barbare de nos arts et de nos écoles? A quoi s'en tenir, si l'on n'est pas guidé par une théorie simple, lumineuse, et dont l'unité puisse rallier et contenir toutes les opinions comme vers un centre commun, théorie qui fut bien certainement possédée dans les écoles antiques, parce qu'elle résulte du bon sens et de la philosophie.

Chacun sait combien est grande l'influence des pein-

tures, et surtout des peintures récentes, sur l'esprit et sur les yeux d'un élève. Fixe-t-il ses regards sur un objet quelconque de la nature, pour en découvrir les caractères qu'il lui faudrait transporter immédiatement et sans détour sur son tableau, il commence par être préoccupé et par se ressouvenir des imitations analogues qu'il a vues dans tels ou tels ouvrages des maîtres; il semble craindre de se charger lui-même d'une imitation originale, naïve, fidèle, et il appelle à son secours des mains étrangères. Il a retenu les signes des tableaux, et il ne peut retenir les signes de la nature; il imite la manière d'un certain maître, les teintes, le pinceau d'un autre maître, et il ne peut imiter les caractères des modèles vivans qu'il a sous les yeux. Pourquoi ces préoccupations de l'élève? c'est qu'il n'existe qu'un très-petit nombre d'images vraies, et que les maniéristes en coloris ont produit des milliers de peintures mensongères; c'est que les peintres se sont dédommagés par un prétendu charme ou plutôt par une adresse conventionnelle d'exécution, et que c'est ce charme que l'élève a retenu et qu'il veut répéter, tandis que le charme naturel fait peu d'impression sur son esprit. Ce charme, par cela qu'il est simple et sans fard, est moins à la portée des sens vulgaires. Les nuances et les teintes naturelles, sont donc traduites et parodiées par l'artiste au lieu d'être scrupuleusement répétées dans son tableau. O Grecs! vous aimiez, vous connaissiez, vous répétiez la nature! Peintres modernes, vous n'aimez, vous ne sentez, vous n'imitez que les imitations!

Les anciens eux-mêmes, s'ils revenaient parmi nous, ne nous accableraient-ils pas de ces reproches, et ne les

entendrions-nous pas dire comme Quintilien : « On s'ima-
» gine que l'art manque, s'il ne saute aux yeux; pour
» moi, au contraire, je tiens qu'il cesse au moment qu'il
» devient si remarquable? » (Inst. orat., liv. IV, ch. 2.)

Nous venons de nous expliquer assez positivement, pour ne pas donner prise à ces dépréciateurs du coloris qui, comme nous l'avons dit, confondent les abus du coloris avec la nécessité d'être vrai par le coloris, avec la nécessité d'ajouter la vérité des teintes à la force et à la vivacité des expressions. Ce n'est pas le coloris académisé, fardé, ni le coloris d'apparât, que nous recommandons ici, mais bien la justesse de représentation par le coloris. C'est donc une bien pitoyable raison que donnent ces ennemis du coloris, lorsque, pour justifier leur indifférence pour cette partie de l'art, ils disent que le spectacle des belles couleurs distrait l'âme, et la détourne des préoccupations et des sentimens qui doivent principalement la tenir agitée. Un moment de réflexion suffit pour anéantir cette ridicule proposition. Ce sont les faussetés en coloris qui détournent l'esprit et le cœur des idées et des sentimens que le peintre se propose d'entretenir; ce sont les teintes rebutantes, bizarres, étranges, choquantes qui paralysent le sentiment. Tous ces mensonges inattendus resserrent l'âme, anéantissent l'illusion, dépitent même le spectateur qui voudrait s'imaginer être en présence de la réalité, et qui cherche à s'identifier avec le sujet. Cette partie du coloris, je veux dire la justesse, la vérité, est donc indispensable. Quant à la beauté ou au choix, si des maîtres ont mal choisi, s'ils ont produit des contresens, si à tout propos et pour tous les sujets ils ont visé à des concerts éclatans et à des

effets calculés pour attirer et fasciner les yeux, cet excès, cette prétention n'ont rien de commun avec la justesse que nous recommandons ici. Dès que le sujet le comporte, le peintre a raison d'étaler l'éclat des couleurs; et la suavité, le piquant, la magnificence peuvent très-bien ne pas être des contresens. Mais parce que ces caractères sont offerts à tout propos par certains peintres routiniers, parce qu'ils traitent un sujet grave, dorique, pathétique, avec leur coloris toujours riant et fleuri, est-ce donc le moyen qui est à blâmer, à dépriser, et n'est-ce pas plutôt l'emploi, l'application de ce moyen? Notre musique produit souvent des concerts insignifians faute de caractère; devons-nous pour cela bannir de cet art la magnificence, l'éclat de l'harmonie, ou la douceur de la mélodie?

Mais soyons de bonne foi; il n'est pas vrai, comme on affecte de le répéter, qu'il existe un nombre si dangereux de ces syrènes en peinture, de ces tableaux qui produisent des enchantemens chromatiques, par lesquels l'esprit et l'âme sentent leurs facultés et leurs sentimens suspendus. Nos coupoles, nos plafonds, nos galeries toutes chamarrées de couleurs ne sont pas, quoi qu'on en dise, si attrayantes ni si séduisantes. On reproche aux peintres de machines de trop flatter la vue; mais quelle manière de flatter! Le fameux et très-immense tableau des Noces de Cana, de Paul Véronèse, offre-t-il donc tant d'attraits chromatiques, que nous oubliions la convenance avec laquelle il importait de représenter Jésus et tous les personnages de cette scène? Enfin, dans les sujets graves et mystiques de la religion, qui sont peints sur les voûtes, sur les murs des églises de l'Italie, les couleurs

sont évidemment ou trop brunes parce qu'elles sont mêlées à l'huile, ou trop crues, trop âpres, parce qu'elles sont mal employées à fresque. Loin d'offrir de l'attrait, ces couleurs attristent donc ou blessent les yeux, et leur monotonie, tantôt sourde tantôt criarde, ne rappelle en rien les charmes si bienfaisans de la nature.

Ne manquons pas de faire remarquer à ce sujet que, parmi les peintres, ce sont ceux qui parlent avec dédain du coloris, et qui se disent amis et jaloux de l'austérité et de la philosophie de l'art, qui sont les premiers à nous offrir des draperies, des étoffes de couleurs entières et toutes pures, dont la vivacité et l'âpreté peuvent distraire l'esprit, et dont l'éclat est souvent fort inconvénant avec le sujet. Le grand Poussin, appelé mauvais coloriste par tant de gens qui voyent et pensent par les autres, n'a pas donné dans ces grossiers contresens, et il possédait plus de coloris qu'on ne pense, bien qu'il ait fait voir peu de vérité dans ses teintes; mais on peut affirmer qu'il en apprendrait à bien des critiques qui se persuadent faussement que cet artiste ne faisait que très-peu de cas de cette condition si efficace de l'art. En supposant donc que les organes de Poussin, et que ses inclinations innées le portassent ou à préférer le dessin et la composition au coloris, ou à préférer la sculpture à la peinture, ou si l'on veut la forme à la teinte, il faut croire que la connaissance de son art, et que l'idée qu'il s'était faite de sa définition, l'ont fait combattre ses prédilections, et ont fait naître chez lui, sinon une affection marquée, au moins un respect vrai pour la justesse du coloris et surtout pour la convenance du coloris. C'est ainsi, que malgré leur tendance à négliger les règles

grammaticales, quelques écrivains célèbres ont triomphé de cette insouciance, et se sont rendus corrects et purs afin de devenir forts et expressifs.

Les peintres, qui méprisent le coloris en général, agissent et parlent très-inconsidérément, car c'est avec des couleurs qu'ils peignent; et soit qu'ils employent les couleurs entières comme les enlumineurs, soit qu'ils les rendent monotones en les salissant toutes, et d'une certaine façon, ils produisent dans tous les cas un effet chromatique quelconque. Or, cet effet est ou une convenance ou un contresens; ou il est vrai ou il est faux. Puisque ces mêmes peintres blâment ceux qui méprisent le dessin, les partisans du coloris ont le droit de blâmer ceux qui le dédaignent. En effet, le dessinateur s'exprime et opère avec des contours, des lignes, des formes, qui nécessairement sont vraies ou fausses; et le coloriste s'exprime avec des teintes qui sont ou des mensonges ou des vérités, ou des convenances, ou des choix opposés au sujet. Rien donc ne saurait justifier le mépris qu'on porterait au coloris, pas plus que celui qu'on porterait au dessin; il est seulement permis de lui préférer d'autres parties, mais il faut absolument qu'on reconnaisse la condition du coloris, comme étant essentielle à la peinture et comme un des grands moyens d'attirer ou de repousser le spectateur.

Mais pour rentrer dans la question qui fait l'objet de ce chapitre, je dois tâcher de démontrer que l'exemple des maîtres qui ont délaissé ou ignoré le coloris, et qui se sont ainsi éloignés du but de l'art malgré toute leur célébrité (qui au reste diminuerait beaucoup, si la peinture était enseignée et démontrée complètement dans les

écoles), que leur exemple, dis-je, ne doit en aucune façon servir de règle ni justifier les peintres qui négligent d'étudier la nature et l'art sous ce rapport. Que certains maîtres des écoles anciennes d'Italie aient peu connu les finesses et la rupture des teintes : qu'ils se soient contentés d'un clair-obscur simple, grand, débrouillé et favorable à l'expression des formes : qu'indépendamment de cela, ces anciens maîtres aient évité l'éclat, le pétillant des couleurs, dans la crainte de nuire à l'expression des pensées nobles si souvent sages, sévères et tranquilles que, dans leurs peintures, ils ont indiquées avec tant de force et de talent, certes on est disposé à tolérer ce peu d'art, ce peu d'illusion et de magie, que d'ailleurs les ravages de l'huile n'ont pu qu'altérer ; mais qu'on s'autorise de toutes les prétendues décorations des peintres d'apparat et d'effet, de tous ces étalages burlesques de lambeaux rouges, bleus, jaunes, de tous ces chocs arides, de ce tableau impertinent et qui insulte au spectateur; qu'on s'appuie, dis-je, sur la célébrité de ces mille et mille maniérés, vraiment hideux, pour étaler de nouveau ces mêmes teintes fausses, ces mêmes monstruosités chromatiques auxquelles le bas peuple même ne saurait applaudir : n'est-ce pas le comble de la barbarie et le résultat d'une pitoyable routine?

L'histoire du coloris, depuis la renaissance de l'art jusqu'à nos jours, serait une matière assez difficile à traiter ; mais elle démontrerait que si les peintres ont beaucoup imité les peintres, c'est que les règles du coloris ne leur étaient pas connues : en sorte que dans cette histoire on distinguerait la classe des imitateurs ou des parodistes, créateurs de pastiches, et la classe des peintres qui,

n'ayant pas su ou n'ayant pas voulu imiter avec justesse et naïveté les couleurs de la nature, ont cru devoir déclarer que le coloris est une chose superflue ou inutile si elle n'est pas dangereuse et préjudiciable à l'art. Ces deux classes de peintres sont en effet les auteurs de ces milliers de tableaux coloriés de lazzis et en imitation d'autres peintres; ils sont les propagateurs de ces teintes crues, froides, sèches, sans perspective, et imitées d'après tant de fresques dont fut couverte l'Italie par des décorateurs, qui se contentaient de répéter les enluminures des grands cartons sur lesquels ils avaient tracé leurs compositions.

Il semble que les chefs-d'œuvre de la Flandre et de la Hollande n'ont été d'aucune influence en Italie, et soit ignorance, soit entêtement national, soit mal-entendu, les peintres des églises, des palais, etc., se sont crus non-seulement autorisés, mais encore obligés à perpétuer respectueusement les teintes factices et crues de l'école romaine. Ce respect aveugle se propage aujourd'hui; les élèves étrangers, pensionnés à Rome, croient faire une chose très-méritoire en répétant des ciels d'un bleu de faïence, sur lesquels se détachent des carnations briquetées. Nos académiciens applaudissent, et appellent ces lazzis les inspirations, les influences du beau ciel du Midi; comme si le ciel de Rome ou de Naples était ou pouvait être d'un autre bleu que le ciel de Paris ou de Berlin dans les jours sereins de l'été! Quant aux ombres briquetées ou olivâtres, c'est encore, disent-ils, l'effet riche de la chaleur du climat. Enfin les paysagistes qui font voir des ombrages tout mordorés, malgré l'azur du firmament qui communique sa teinte bleue aux ombrages,

sont justifiés par plusieurs exemples de certains maîtres très-fameux.

Voici des réflexions fort justes de Cochin sur le coloris des fresques de Rome : « Les tableaux des plus grands » maîtres de l'école romaine, et surtout leurs fresques, » pourraient être regardés, si je puis m'exprimer ainsi, » comme des ouvrages de clair-obscur enluminés. La » pratique ordinaire de ces artistes était de faire des car- » tons ou dessins fort étudiés des différentes parties de » leurs ouvrages. C'était d'après ces dessins d'une seule » couleur qu'ils peignaient, sans prendre la nature, pour » imiter la couleur propre des objets; aussi voit-on, » quelles que soient les couleurs de leurs draperies rou- » ges, jaunes, bleues, qu'ils les peignaient sur les mêmes » principes que si elles eussent été blanches. Une dra- » perie rouge, par exemple, est peinte chez eux comme » s'ils eussent copié une étoffe blanche avec une couleur » rouge, ou à peu près comme on ferait l'étude d'une » draperie blanche avec du crayon de sanguine; c'était » ainsi que peignait Raphaël... Dans la plupart des fres- » ques, dont l'Italie est remplie, vous verrez souvent » une draperie bleue ou rouge, ombrée seulement avec » le même bleu ou le même rouge, dans lequel seule- » ment il est entré moins de blanc, mais sans aucune » rupture ni mélange d'autres couleurs qui puissent mo- » difier la teinte de ce bleu ou de ce rouge. Ils n'ont » point connu ce secret de la peinture, ce secret d'har- » monie, qui a été habilement employé par tous ceux » qui se sont rendus célèbres comme coloristes, et parti- » culièrement par les Vénitiens. »

Oui, l'on a vu souvent des gens d'esprit chercher Ra-

phaël au milieu de Raphaël lui-même. L'idée qu'ils avaient conçue de ce grand génie n'était pas remplie en voyant ses productions conservées au Vatican, et ils ne pouvaient s'imaginer que l'imitation de la nature ne se fît pas sentir dans toute sa vigueur, dans toute sa perfection et dans le charme de son coloris, à la vue des ouvrages d'un peintre si merveilleux. Accourez, venez voir Raphaël; entrez dans les chambres du Vatican, s'empresse-t-on de dire à un élève dès l'instant qu'il arrive à Rome; c'est ici où est le trône de la peinture, trône que les étrangers viennent admirer de tous les endroits du monde. Mais qu'on l'interroge, cet élève, s'il est naïf et s'il possède ce feu propre aux beaux génies, qu'on l'observe lorsqu'il parcourt ces salles si vantées; il est stupéfait, il est triste; il ne peut en croire ses yeux... Quoi! se dit-il, c'est là Raphaël dans toute sa gloire, et moi je n'admire pas! quels sont donc mes organes? Partout mes yeux sont repoussés; partout ils se détournent sans pouvoir se reposer sur rien, sans pouvoir rien admirer. Oh! quel coloris, répète-t-il, quel clair-obscur! quoi! c'est là le triomphe de Raphaël et de la peinture? Ne faut-il pas à un tel élève de la force, du courage pour résister à la prévention? Oui, se dit-il enfin dans sa naïveté, en s'armant de tout son sang-froid et en sacrifiant tout à la vérité; oui, Raphaël a ignoré l'art de représenter par le coloris les objets, l'art de retracer aux yeux les effets optiques de la nature. Je les découvre cependant, parce que je suis initié dans l'art, ces beautés qui exciteront l'envie et seront longtems le modèle des autres peintres; mais Raphaël, comment a-t-il pu les cacher, les déguiser sous ces couleurs discordantes? comment son œil naïf a-t-il pu s'y accoutu-

mer? comment a-t-il pu ne pas redouter, pour sa gloire, de repousser ceux qui voudraient lire et goûter ses sublimes et gracieuses pensées dans ses ouvrages?

Si Raphaël, si Jules Romain, son élève, n'ajoutèrent point à leur peinture le coloris, c'est qu'ils en ignoraient les rudimens; et peut-être que, s'ils firent peu d'efforts pour posséder ce moyen de la peinture, c'est que ceux qui le pratiquaient de leur tems leur semblaient avoir négligé les principales conditions du dessin. Plus tard, les Caracci, et tous leurs élèves, une fois jetés dans le fatras, dans l'agencement et les combinaisons académiques du clair-obscur, firent peu de cas des coloristes qui n'avaient en partage que la naïveté des teintes. « Enfin la » peinture tomba tout-à-coup à Venise (comme l'observe » très-justement R. Mengs que nous copions ici), parce » que les successeurs de Tiziano, de Girgione, de Paul » Véronèse et de Tintoretto, recherchèrent plutôt la fa- » cilité que les principes fondamentaux qui firent excel- » ler dans le coloris, et qui rendirent si célèbres leurs » prédécesseurs. » En général, lorsqu'une condition est en vogue, et domine le goût des artistes à certaines époques, ils sacrifient les autres conditions pour obtenir celle-là. Mais pourquoi l'obtiennent-ils, c'est qu'ils finissent, à force de recherches et d'exemples, par la comprendre, et que leur instruction limitée leur laisse toujours ignorer les autres. Si au contraire on démontrait dans des écoles publiques toutes les parties de la peinture, on ne porterait pas ces préférences à de semblables excès; et la sympathie, qu'on aurait manifestée dans les premières études pour telle ou telle condition de l'art; on la conserverait toute la vie, malgré la tyran-

nie de la mode ou des académies. Aujourd'hui un élève voit tous ses condisciples, tous ses maîtres rechercher telle ou telle qualité, disons plus, telle ou telle manière introduite soit par le hasard, soit par quelque sectaire heureux; il voit tous les artistes ses contemporains négliger des conditions capitales : qu'a-t-il de mieux à faire, vû son peu d'instruction, que de suivre le torrent? Si donc c'est le coloris qui est délaissé de son tems, il le délaissera et il se croira tout-à-fait excusable; si c'est le dessin, il estropiera toutes les formes : la cause de cette marche de peinture barbare n'est-elle pas toute dans le défaut d'écoles complètes?

Les coloristes flamands ont disparu; quelques peintres courageux cherchent, de nos jours, à les rappeler dans leurs ouvrages; mais la théorie des maîtres morts a disparu avec eux. D'autres influences ont pénétré dans cette école; les peintres y ont cherché le style élevé, la beauté des formes humaines, enfin cette grandeur héroïque que David a fait revivre parmi nous; mais les secrets de David n'ont point été compris en Flandre, et les critiques ont attribué à ces nouvelles et très-louables recherches l'abandon de ce coloris, de cette vérité de teintes qui illustra tant d'hommes fameux de ces contrées. Où en sont les Flamands aujourd'hui? A retrouver les méthodes de leurs aïeux; méthodes que jadis perpétuaient les traditions, mais qui semblent avoir cessé avec les hommes qui les transmettaient dans leurs écoles. Qu'on établisse des écoles, qu'on y démontre le coloris, qu'on y démontre le dessin, la beauté du dessin; que ces leçons soient publiques, que ces écoles aient lieu dans toute l'Europe, et on verra des Flamands devenir grands dessinateurs,

les Italiens deviendront grands coloristes, les Français composeront avec profondeur et gravité, et les Anglais seront homériques mais châtiés dans leurs ouvrages.

Il n'est donc pas dangereux de dire aux élèves que Raphaël a ignoré le coloris; mais il est dangereux de leur dire que, pour être dessinateur et compositeur expressif, ce grand peintre a voulu négliger le coloris. Il est dangereux de leur dire que Tiziano, que Tintoretto, que Metzu ont excellé dans le coloris parce qu'ils ont fait peu de cas du dessin; enfin il est fort dangereux de déclarer aux élèves que Poussin, que David avaient du mépris pour le coloris; assertion très-fausse, puisque Poussin en cherchait la convenance, et que David recherchait la naïve justesse des teintes : mais, ce qu'il faut dire, c'est que ce fut par manque d'instruction sur la perspective des couleurs que ces deux célèbres peintres français ont manqué, l'un de vie dans les teintes, l'autre (je veux dire David), de dégradation aérienne.

Enfin, ce qu'il n'est pas dangereux de dire, de répéter aux peintres, c'est que l'exemple des habiles maîtres non coloristes ne saurait en rien justifier ceux qui délaissent cette partie de l'art; et que, si ces anciens maîtres eussent connu et pratiqué le coloris, ils eussent été bien plus touchans, bien plus poétiques et bien plus admirables encore.

CHAPITRE 496.

ON NÉGLIGE LA JUSTESSE DE REPRÉSENTATION PAR LE COLORIS A CAUSE DE L'OBSTACLE QUI PROVIENT DE L'OPACITÉ, SOIT DE L'ALTÉRATION DES COULEURS A HUILE.

Mais non-seulement les peintres ont négligé la justesse dans le coloris, parce que l'exemple des maîtres célèbres, qui ignoraient cette partie de l'art, semblait les y autoriser; mais ils ont négligé cette étude parce que les modèles de justesse de teinte sont très-rares sur les anciens tableaux, à cause de l'altération qu'ont éprouvée les couleurs mélangées avec l'huile. Nous devons bientôt parler de cette altération dans le matériel du coloris. Ici il nous suffit d'indiquer cette cause comme une de celles qui ont décomposé les leçons et les chefs-d'œuvre des coloristes; en sorte que les élèves ont été très-retardés dans cette étude des teintes, soit parce qu'ils ont souvent copié et admiré ces couleurs altérées dont ils n'ont pas supposé le changement, soit parce qu'avertis de ces changemens, ils ont eu la prétention d'y suppléer, et n'ont plus imité le principe de leurs modèles; soit enfin parce que, désespérant de procéder avec des couleurs durables, qui conservent leur justesse première, ils deviennent insoucians sur cette condition du coloris.

Il est donc assez pénible de voir nos peintres répéter, avec un religieux scrupule dans leurs tableaux, ces teintes roussâtres et enfumées, qui dominent dans presque tous

les tableaux des anciennes écoles, et de les voir exagérer le rose et le bleuâtre dans leur propre coloris, par la raison que le tems amortira ces exagérations.

Tant que les couleurs s'abaisseront, disent les peintres, on aura raison de les exalter, puisque les années les accorderont, et cela jusqu'à ce qu'un procédé meilleur soit généralement substitué à celui de la peinture à l'huile. Je ne répondrai pas ici à cette objection, qui sera reprise plus tard; mais je dirai qu'il n'en est pas moins vrai que cette imperfection matérielle de notre peinture contribue beaucoup, par son peu de conservation chromatique, à la négligence, à l'oubli, ou à l'incertitude du coloris.

CHAPITRE 497.

JUSQU'A QUEL DEGRÉ PEUT-ON ET DOIT-ON PORTER LA JUSTESSE DE REPRÉSENTATION PAR LE COLORIS ?

Quand nous avons traité de l'illusion, en donnant la définition de la peinture, nous avons tâché de faire comprendre qu'elle n'était point le but ni la fin de cet art, mais qu'il suffisait de donner fortement et vivement l'idée des objets à l'aide d'une exacte et fidèle représentation. Notre intention était de prouver que la peinture avait une autre destination que celle de tromper la vue, et même que l'illusion était presque une chose impossible; mais, d'un autre côté, nous avons cru devoir relever l'erreur de ceux qui, outrepassant ce principe et abusant du système

de certains théoriciens (Jos. Reynolds est de ce nombre), ont porté jusqu'à l'excès la négligence dans la représentation, et n'ont mis au jour que des indications très-grossières, quoique conformes à la nature, indications qui n'ont jamais produit le résultat moral que se propose l'art noble et délicat de la peinture.

Parce qu'Apelles disait de Protogène que son défaut était de ne pas savoir s'arrêter, il n'en faut pas conclure qu'il y a dans l'art de représenter un degré au-delà duquel il faut se garder de parvenir. En général, on ne saurait être trop vrai; et c'est dans certains cas seulement, qu'il faut savoir borner l'imitation de quelques objets, afin de faire mieux ressortir l'imitation ou le rendu de quelques autres qui sont plus importans : mais il n'y a pas de terme auquel il faille, en général, borner la vérité générale de l'image ou du tableau.

Si l'on avait consulté sur cette question les Flamands et les Hollandais du dix-septième siècle, ils eussent tous répondu qu'on ne saurait être trop vrai, trop exact par le coloris. Si l'on eût consulté les élèves de l'école romaine et lombarde, ils eussent répondu que la vérité du coloris est une condition bien louable, mais que la vérité et la beauté du dessin et du clair-obscur doivent l'emporter sur la vérité et la beauté des teintes.

Consultez encore aujourd'hui les artistes, les amateurs, etc.; les uns vous diront que le coloris est le plus grand charme et la condition première et caractéristique de la peinture; les autres vous assureront que le coloris est un moyen dont on peut à la rigueur se passer, puisque Raphaël, Michel-Ange, Poussin, et bien d'autres, sont toujours très-célèbres sans ce moyen. Vantez à ces

derniers l'illusion produite par un tableau hollandais; ils souriront de pitié. Citez aux premiers une composition pleine de noblesse, un tableau d'un dessin vrai et divin, mais dont le coloris soit plat et dont les teintes soient crues et sans vérité; ils s'indigneront de votre enthousiasme : les dissidences et les mal-entendus sont quelquefois poussés plus loin encore, puisque quelques-uns veulent absolument un coloris à la Rubens, les autres des teintes à la vénitienne. Quelques-uns réclament les couleurs grises et roses de l'école de Vien ; d'autres n'exigent qu'un clair-obscur à la Rembrandt, à l'anglaise et sans justesse de teintes. L'artiste qui peint des coupoles a son coloris, celui qui peint en petit en a un autre. Viennent ensuite les fautes, les contresens : un enfant délicat est peint avec des couleurs fières; un vieillard basané est représenté par des éclats de couleurs fraîches; et enfin des portraits de jeunes filles font voir des joues ombrées comme avec de l'encre. D'où viennent tant de préjugés, si ce n'est qu'on n'a pas défini simplement, judicieusement et de sang-froid l'art de la peinture?

Nous-mêmes, nous n'eussions jamais circonscrit en un point distinct de doctrine cette question (jusqu'à quel degré doit-on porter l'imitation par le coloris?) si nous n'eussions été jadis dupes, comme tant d'autres, de toutes ces préventions qu'on reçoit, qu'on communique sans en sentir les inconvéniens, sans apercevoir la confusion qui doit en résulter. La méditation range donc peu à peu les idées, selon le meilleur ordre, et à la fin on prend pour base non les préjugés dont on est assailli, mais des principes simples et réels. Nous affirmerons donc ici que non-seulement l'imitation par le coloris est indispensable, et

tout aussi nécessaire que l'imitation par le dessin et par le clair-obscur pour constituer une production de peinture, mais nous affirmerons que la justesse de représentation par le coloris ne saurait être portée à un trop haut degré, puisqu'il n'y a pas de cas où une peinture puisse être trop vraie et trop semblable à la nature. Cependant, il convient de faire observer que nous ne considérons pas cette justesse relativement à d'autres justesses particulières de représentation, et que nous supposons que le dessin, la composition, les caractères des figures, le clair-obscur, etc., sont portés dans le tableau au même degré de vérité que le coloris. En effet, dans le cas où le dessin serait peu vrai, ne serait-ce pas donner un mauvais conseil que d'engager à porter le coloris au plus haut degré de vérité; et ne faudrait-il pas conseiller au contraire de perfectionner le dessin? Si on suppose encore le cas où l'on appliquerait également et indistinctement ce précepte à tous les objets du tableau, on trouverait qu'il n'est pas absolument convenable, et que si la justesse doit être portée au plus haut degré sur les parties ou objets principaux, elle doit l'être à un degré moindre sur les objets de moindre importance. J'ai tâché de faire ressortir cette vérité, en parlant de l'imitation (Voy. tom. III, pag. 225.) Mais, abstraction faite de ces deux cas que nous venons de signaler, on doit recommander comme une règle certaine, de porter la justesse de représentation par le coloris au plus haut degré possible.

Pourquoi donc le conseil d'être très-vrai serait-il donné seulement au sujet du dessin, et ne s'appliquerait-il pas au coloris? Si la perspective prescrit les mesures optiques de dimension, ne prescrit-elle donc pas de même les me-

sures optiques des teintes? Au reste, pour savoir quelle similitude d'impression ou de plaisir produisent le dessin et le coloris, la finesse et la justesse du dessin, la finesse et la justesse délicate des teintes, il faut avoir recours à des tableaux-modèles. Les exemples de dessin très-vrai ne sont pas rares, mais les exemples de coloris très-vrai le sont au contraire beaucoup; et il faut avoir considéré très-souvent la peinture sous le point de vue de cette justesse de coloris, pour avoir été frappé et s'être souvenu de certains passages vrais jusqu'à l'illusion; car dans tel ou tel tableau, ces exemples, parce qu'ils sont accompagnés de faussetés, ne préviennent que bien rarement les spectateurs. L'altération, que subissent plus ou moins les tableaux peints à l'huile, contribue à cette imperfection; mais c'est l'ignorance de la partie mathématique du coloris qui en est principalement la cause. Puisque l'on conçoit toute l'efficacité du dessin excellemment correct et vrai, et que l'examen des têtes d'Holbein, d'Albert-Durer, de Léonard de Vinci, de Raphaël, en offrent des preuves si frappantes, pourquoi ne concevrait-on pas l'efficacité d'un coloris excellemment correct et vrai, lorsqu'on admire quelques portraits de Tiziano, de Velasquez, de Franckals, de Vandyck? etc. La vérité des teintes ne saurait donc être portée trop loin, en général, puisque l'art est toujours au-dessous de la nature, et qu'il ne peut jamais l'atteindre.

Quel sentiment délicieux font naître certaines teintes que Paul Véronèse et Tiziano ont su répéter sur leurs figures de Vénus et de l'Amour; et combien sont attachantes les imitations peintes d'objets inanimés, lorsque la teinte en est naturelle! Or à quel degré de ressemblance chroma-

tique eussent dû s'arrêter les peintres, auteurs de ces derniers tableaux? Chacun dira qu'ils ne pouvaient être trop exacts, trop vrais par le coloris. Pourquoi donc n'en pas dire autant des figures et des carnations? Est-ce donc seulement pour les objets tracés dans les panoramas ou dans les tableaux de fleurs et de fruits, qu'il faut réserver la justesse exquise et si attachante des teintes? La vie, qui s'exhale de certaines carnations exprimée, par des peintures au lavis ou au vernis, est-elle donc une imitation superflue dans l'art? Non, cette justesse de teinte n'est pas une addition à la nature ou à l'art; ces nuances aériennes si justes, que Claude Lorrain posait avec tant de délicatesse et de précision sur sa toile, ne sont pas des ornemens superflus! Il faut donc convenir que les Flamands et les Hollandais ont agi avec un sens exquis, en s'efforçant de répéter, par une très-grande justesse, les teintes des objets. Il faut convenir que Tiziano, que Van-Dyck sont infiniment plus intéressans lorsqu'ils offrent un coloris exact et vraisemblable, que lorsqu'ils visent aux effets abondans et imposans dans des compositions d'apparat. Quant à moi, je suppose que les peintres grecs s'attachaient avec le même soin à la justesse des teintes qu'à la justesse du trait et des formes; et que ce qu'écrivaient à ce sujet les anciens servait moins à louanger la magie de leur peinture et l'artifice de leur coloris, qu'à démontrer l'attention extrême qu'ils avaient, et l'importance qu'ils mettaient à la naïveté, à la précision de leurs couleurs, précision qui a dû les conduire jusqu'à l'illusion.

Au reste, à quel degré de vérité serait-il donc nécessaire de s'arrêter, au dire de certaines personnes préve-

nues contre le coloris; et jusqu'à quel point seulement faut-il être vrai selon elles? On conçoit l'absurdité d'une telle demande. Quant à l'austérité du coloris, austérité ou économie de couleurs que ces personnes semblent recommander et prescrire, nous ne reviendrons pas sur ce mal-entendu, et nous aimons à croire que c'est la difficulté que leur fait éprouver leur manque de savoir, toutes les fois qu'elles s'occupent de questions de coloris, qui leur a fait dire par dépit que le coloris n'est qu'un luxe de la peinture. Ce sont encore ces mêmes personnes ignorantes en coloris qui, voyant qu'elles ne peuvent copier, sans de très-gros contresens, les effets magiques et vrais de Tiziano ou de Van-Dyck, copies qu'elles entreprennent dans l'espoir de faire d'utiles exercices, osent affirmer que c'est prendre un soin inutile que de s'attacher à toutes ces teintes et à toutes ces combinaisons.

CHAPITRE 498.

L'ÉTUDE DES TEINTES EST CONCILIABLE AVEC L'ÉTUDE DES LIGNES OU DU DESSIN.

C'EST avancer une grande absurdité que de dire que l'étude des teintes ou du coloris n'est pas conciliable avec l'étude des lignes et de la correction ou de la beauté des formes. C'est émettre une fausseté bien dangereuse, que d'avancer que la justesse des teintes ne s'acquiert qu'au préjudice de la justesse des contours, en sorte que celui-là qui aspire au coloris doit renoncer à briller par le dessin. Pour donner du poids à ces assertions

trompeuses, on ne manque pas d'appeler l'étude des teintes une recherche vaine, minutieuse, et une futilité. En ceci il y a ignorance ou mauvaise foi : mauvaise foi, parce que ces dépréciateurs du coloris ne s'expriment ainsi que pour atténuer la honte qu'ils ont de ne pas le comprendre et de ne pas le savoir pratiquer ; ignorance, parce qu'ils confondent les allèchemens du pinceau, le choix inconsidéré des belles couleurs et les tâtonnemens de certains praticiens avec la justesse franche et mathématique qui dirige le peintre instruit dans le coloris, justesse qui donna tant de précision et de facilité au pinceau de Teniers et de Van-Dyck.

Il s'agirait donc de prouver ici que la justesse des teintes n'est autre chose que l'expression juste des formes, des plans, et par conséquent du dessin. Une teinte trop ardente, trop fière sur un plan oblique et fuyant, est une faute de dessin ou d'expression des formes. La teinte juste exprime non-seulement la couleur géométrique de l'objet, elle exprime de plus l'espèce de luminaire, l'espèce d'air, l'espèce de position de cet objet, etc. ; elle est donc inhérente à la représentation, et une conséquence de l'objet et de son aspect ou apparence. Oui, avec les teintes on peut et on doit dessiner, c'est-à-dire exprimer les formes. La base du coloris vrai, c'est le dessin, c'est la perspective qui comprend le géométral ou la connaissance des objets : ce serait donc empêcher ou rendre très-difficile la perception ou l'expression de la forme, que de la représenter avec des teintes qui sont des contresens; ce serait même repousser le spectateur qui, sans ce mensonge, eût goûté davantage la beauté de ces formes.

Il s'agirait maintenant de prouver que l'étude de la justesse du coloris est très-conciliable avec l'étude de la justesse des contours et des formes. Pour le démontrer, je pourrais exposer la marche ou le procédé méthodique qu'il convient de suivre dans la pratique de cette partie de la peinture; mais ce n'est pas le lieu d'exposer cette méthode ou pratique toute technique. Cependant il convient d'avertir que le premier travail peut ne comporter que le trait auquel on associerait le clair-obscur : et que le dessin ou le modelé, étant une fois arrêté, on peut n'ajouter qu'après coup le coloris ou les teintes. Ce court exposé démontre suffisamment que rien n'est plus conciliable que ces deux études. Au reste, une foule de peintres ont su les confondre en une seule, et ont appris à répéter la nature, leur palette à la main : en sorte que la teinte, le ton et le trait ont été produits simultanément, avec justesse, par leur pinceau.

Je terminerai par un mot, que David disait assez fréquemment : « Comme il est difficile de changer une chose » de mal en bien, de même si une chose est bien, elle » ne changera pas aisément en mal. Ainsi, quand on sait » dessiner, l'application au coloris ne fait rien perdre » du dessin. » L'opinion d'un dessinateur aussi habile doit faire loi dans cette question.

Je dois faire observer, en passant, que toutes les fois que j'ai occasion de citer des préceptes de David, je les communique par ses propres paroles et tels qu'ils ont été recueillis par écrit dans son école.

CHAPITRE 499.

DE LA NÉCESSITÉ D'ÉTABLIR UNE DISTINCTION ENTRE LE GÉOMÉTRAL ET LE PERSPECTIF DES TEINTES DANS L'OPÉRATION. — DE CE QU'ON DOIT ENTENDRE ICI PAR TEINTE GÉOMÉTRALE, TEINTE GÉOMÉTRIQUE ET TEINTE PERSPECTIVE.

Cette question, se trouvant à peu près traitée par ce que nous avons dit précédemment au chapitre analogue traitant du clair-obscur (pag. 270), il nous reste peu de chose à exposer ici.

C'est toujours l'idée du géométrique des couleurs de l'objet, et non l'idée seule de son apparence, qu'il faut communiquer par la peinture; or il importe pour cela de savoir d'abord comment sont ces couleurs géométriquement, avant de savoir et de faire voir comment elles paraissent, ou comment elles sont perspectivement.

Je dois faire remarquer de nouveau le rapport fort curieux et la belle connexion qu'ont entr'elles les diverses parties de notre théorie. En effet, le géométrique des teintes ne se rapporte-t-il pas au géométrique des formes; et si l'on peut mesurer au compas la longueur d'un doigt, ou sa grosseur, à l'aide d'un compas courbe, ne peut-on pas mesurer les teintes en en prenant directement à l'amassète un échantillon sur elles-mêmes, et sans autre moyen que la comparaison immédiate. Quant à l'orthographie linéaire, elle correspond au géométral ou à l'orthographie des couleurs et des tons. Ce qui a été dit

jusqu'ici doit faire aisément comprendre qu'une teinte géométrale ou orthographique n'est autre que la teinte géométrique vue orthographiquement, c'est-à-dire vue par rayons droits, soit que cette teinte ou surface se présente en face de l'œil, soit qu'elle se présente obliquement, soit qu'elle se trouve plongée dans un air obscur ou clair, soit enfin qu'elle se trouve développée ou éteinte ou colorée même par le luminaire. Mais en faisant abstraction de l'air interposé, selon l'enfoncement auquel peut être située cette surface, on peut donc répéter cette teinte orthographique à l'amassète, en tenant celle-ci dans une position parallèle à la vitre ou tableau, et en l'enfonçant à la place même où cette surface est enfoncée, en sorte que l'on ne considère et l'on ne répète que l'effet de la position plus ou moins oblique de la teinte au luminaire, et aucunement l'effet de son enfoncement ou distance aérienne, non plus que l'obliquité visuelle résultant de la vision par rayons coniques, convergens à l'œil. Quant à la teinte perspective, elle se trouve clairement définie par ce que nous disons à présent même, en démontrant qu'elle n'est autre que la teinte géométrale, à laquelle on ajoute l'air qui se trouve interposé entre elle et l'œil par l'effet de l'enfoncement ou éloignement de cette teinte ou surface. On y ajoute aussi l'influence de l'obliquité visuelle, ou, si l'on veut, perspective.

Cette distinction entre la teinte géométrique, la teinte géométrale ou orthographique, et la teinte perspective (ou pour mieux dire scénographique), est une distinction indispensable. Le géométrique d'une teinte se rapporte à la connaissance de la couleur propre d'un objet. Le géométral ou l'orthographique se rapporte à la vision

conventionnelle par rayons droits : c'est ainsi que les architectes et beaucoup de graphistes représentent par ce procédé les objets selon leurs mesures, et cette manière de représenter orthographiquement ou géométralement, peut s'obtenir mathématiquement pour le coloriste comme pour le graphiste, puisqu'il s'agit de réduction ou modification de teintes, de même qu'il s'agit en graphie de réductions d'étendue dans les raccourcis qu'offrent les aspects géométraux. Enfin la scénographie des teintes n'est autre chose que la modification finale par la distance ou par l'air interposé.

Ceci étant suffisamment expliqué, ajoutons une idée analogue à celle que nous avons émise au sujet des lignes : c'est que le souvenir d'une couleur qu'on a vue de loin est corrompu par l'idée de cette même couleur vue et connue de près. C'est ce qui fait qu'il en coûte aux commençans pour rompre leurs couleurs, et pour ne pas représenter, par exemple, très-vert un feuillage vu à deux cents pas, ou bien à peindre par des nuances rompues et sacrifiées les plans ombrés des carnations vives et rosées : or ces répugnances peuvent être modifiées par l'étude analytique des teintes. Au reste, il ne conviendrait pas de détruire entièrement ces répugnances; car il existe un principe premier qui exige que l'idée du géométrique des teintes des objets soit toujours conservée dans la représentation; et cette idée que le peintre conserve du géométrique, est d'un grand secours pour lui au milieu des embarras de l'exécution. C'est ainsi qu'ayant reconnu que le propre du corps qu'il veut imiter est, par exemple, la clarté, le lumineux dans la teinte, il évitera d'exposer ce corps sous un jour ou dans un air qui le

décomposerait, et qui le ferait paraître obscur dans l'ombre, et par conséquent contraire à ce qu'il est réellement et à ce qu'il doit sembler à tout le monde. Ici on aperçoit combien la qualité optique et chimique des matières employées par le peintre est favorable ou défavorable à la justesse de représentation.

Il convient d'avertir que toutes les opérations analytiques, que nous allons indiquer dans les chapitres suivans, sont des exercices imaginés pour connaître le coloris, et non une méthode qu'il faille absolument pratiquer pour faire un tableau, puisqu'on peut simplifier infiniment toutes ces opérations dans l'exécution. Ce sera au peintre, instruit de ces principes analytiques, à opérer selon son intelligence et son désir d'être exact. C'est ainsi que pour le dessin, il a été le maître de se dispenser de certaines opérations préparatoires, auxquelles il a pu suppléer par sentiment et par instruction. Cependant si l'artiste n'a jamais fait ces études analytiques, il se trouvera, répétons-le, dans le cas d'un écrivain qui, faute d'avoir passé par les écoles ou les rudimens, en serait, pour ainsi dire, à inventer la grammaire et à imaginer l'orthographe.

Passons aux moyens de représenter géométriquement les teintes des objets placés sous tel luminaire, ou sous tel air que ce soit; puis nous nous occuperons de les considérer et de les représenter orthographiquement, et enfin perspectivement,

CHAPITRE 500.

COMMENT ON PEUT CONNAITRE ET RÉPÉTER PAR DES ÉCHANTILLONS LES TEINTES GÉOMÉTRIQUES INHÉRENTES AUX OBJETS.

L'étude du géométrique des couleurs est beaucoup plus importante que ne le pourraient croire la plupart des peintres. Ils penseront tous que c'est recommander une niaiserie ou un exercice impossible à faire régulièrement, que de prescrire de prendre des échantillons sur les teintes géométriques propres ou inhérentes aux objets. Cependant pourquoi cette prévention? c'est que les peintres en général procèdent en confondant toutes les questions. Ils opèrent à propos de teintes comme à propos de lignes, c'est-à-dire qu'ils ne les conçoivent, ne les observent, ne les répètent que perspectivement, et qu'ils ne les considèrent jamais géométriquement : en sorte que tel peintre qui sait à peu près quel mélange il doit faire sur sa palette pour représenter sur son tableau la couleur de tel ou tel objet aperçu à tel ou tel plan, ne saurait pas composer sur sa palette cette même couleur dans son état géométrique simple et naturel, telle enfin qu'elle est et qu'on la voit de très-près, et non telle qu'elle paraît à travers l'espace. Il prétend donc répéter avec justesse le rouge de cette draperie enfoncée à deux toises, et il ne sait pas le répéter tel qu'il est vu de près et sans air interposé. Il résulte de cette négligence de l'étude toute simple des couleurs géométriques, étude qui est, pour

parler ainsi, l'A B C du coloris, que les peintres ont à la fin une idée fausse de la véritable teinte des objets; en sorte qu'ils sont dans le cas de ces gens qui écrivent ou parlent facilement et hardiment, mais de routine, et sans avoir acquis les premières notions de la grammaire.

L'élève doit donc commencer par faire des échantillons comparés, et semblables aux teintes des objets naturels; et il doit en faire sur toutes sortes d'objets, sur de mats, sur de diaphanes, de veloutés, de polis, etc., et de toutes les nuances. Par ce moyen, il acquerra une idée nette et un sentiment net et des couleurs naturelles et des couleurs artificielles de la palette; car il apprendra à faire obéir le matériel de ses couleurs aux couleurs des objets naturels. Par cette étude, l'élève acquerra une grande précision d'organe et une singulière adresse pour trouver les couleurs nécessaires pour composer toutes les nuances accessibles à sa palette. Il imitera immédiatement les couleurs vives et franches, les couleurs tendres, délicates et incertaines, et il rapportera chaque teinte, chaque nuance à la loi de l'achromatisme, principe fondamental du coloris. De plus, il parviendra par des glacis ou des couleurs légèrement superposées à répéter les corps demi-diaphanes, tels que les fruits, les carnations, etc.; à répéter, par le poli et la transparence matérielle de ses échantillons, le poli et la transparence presque complète de certains corps. Il finira enfin par fixer et retenir dans sa mémoire l'espèce de couleur propre à tel ou tel objet naturel, et à ne pas confondre ces couleurs dans sa pensée; car il les aura répétées d'après nature, et à l'aide d'une comparaison directe, immédiate et infaillible. Sachant donc exprimer cette délicatesse in-

finie qui distingue les diverses couleurs des objets, il saura aisément exprimer les délicatesses aériennes ou les modifications scénographiques qui sont le résultat de la distance.

Mais ce n'est pas tout : le peintre qui aura suivi cette méthode toute naturelle pourra changer, corriger et embellir les teintes géométriques de ses modèles; il pourra animer la couleur de la carnation ou bien l'abaisser, et la rendre plus fine et plus délicate; il pourra embellir les teintes d'un fruit, modifier la nuance d'une étoffe, réparer même des teintes ou des échantillons imparfaits qu'il aurait pris avec négligence; et tous ces changemens, il les fera vrais et naturels, puisqu'il agira directement et sans incertitude. Qui ne conçoit pas que de tels exercices conduisent à bien représenter les ciels, les eaux, les vapeurs, et tout ce qui est changeant et impossible à répéter par des échantillons immédiatement comparés? Plus tard nous ferons passer l'élève à l'imitation des couleurs des luisans et des surfaces obliques, et cela en usant ou du moyen infaillible des échantillons, ou du moyen infaillible de la géométrie. Il va sans dire, que dans ces teintes sera compris le ton, et qu'ici par géométrique nous entendons et le ton et la teinte réunis.

Quant à la pratique ou au moyen d'obtenir ces échantillons des teintes géométriques, il est extrêmement facile, puisqu'il ne s'agit que de déposer sur l'amassète la teinte, et de la comparer avec la teinte même de l'objet, afin de corriger la première jusqu'à ce qu'elle se confonde, par une similitude parfaite, avec celle de l'objet lui-même, la lame de l'amassète et la surface de l'objet contre lequel on la pose, étant situées bien parallèlement.

Nous supposons aussi que l'objet, dont on prend l'échantillon, est d'une teinte accessible à la palette. (Plus tard nous parlerons des teintes inégales, quoique semblables.) Faisons remarquer que, pour obtenir plus de similitude, il convient que l'amassète soit d'une teinte semblable à celle de la toile préparatoire ou subjectile qui recevra cette teinte, et cela à cause de l'effet de la transparence matérielle qui a toujours lieu. Aussi une lame d'ivoire est préférable dans ce cas à une lame d'acier, à moins que la toile préparée ne soit de cette même teinte de l'acier.

Enfin revenons à dire que connaître le géométrique c'est déjà beaucoup, mais que très-souvent c'est à tort que l'on croit connaître ce géométrique par le seul sentiment. En effet, ce n'est que par une mesure et une comparaison immédiate qu'on connaît la teinte réelle d'un objet; de même qu'on ne connaît, que par les mêmes moyens seulement, ses dimensions, la position de ses surfaces, leurs rapports, etc. Répétons donc que c'est l'idée du géométrique des objets que les arts imitateurs sont chargés de perpétuer; et que l'artiste qui imite ne saurait communiquer cette idée, s'il ne la possède pas lui-même. Au reste, comment la communiquerait-il aisément, puisque ce géométrique est presque toujours altéré, modifié, déformé par l'aspect perspectif qui dénature les lignes, les tons et les couleurs?

Terminons, en disant qu'il faut toujours partir de la véritable couleur de l'objet dès l'ébauche, et non d'une couleur arbitraire, dans l'espoir que, les rapports étant observés, le résultat paraîtra vrai. Si la première donnée n'est pas vraie, le résultat ne le sera jamais. La première

impression que fait une tête peinte doit donc être analogue à la première impression que ferait cette tête si elle était naturelle; et si une certaine exagération doit être ajoutée, afin de sauver l'effet défavorable de quelque jour et de quelqu'emplacement trop sombre ou trop éclatant, cette exagération n'est qu'une condition à part, dont on ne doit tenir compte qu'après coup, et qui doit être, ainsi que toute espèce d'embellissement, surajoutée à la teinte vraie et prise sur l'individu. Ainsi, il n'est pas vrai de dire que l'on doive déterminer la teinte des fonds en même tems qu'on commence à peindre l'objet, parce que, si le fond est bien en rapport avec la peinture de l'objet, cela fera regarder cet objet peint comme juste, quoique souvent il ne le soit pas, et qu'il ne le paraisse plus dès lors que tous les objets seront réunis sur le tableau. Je conclus qu'il est plus naturel et plus sage de rendre d'abord avec justesse et exactitude la teinte propre et géométrique de cet objet.

CHAPITRE 501.

DE LA NÉCESSITÉ DE CONSIDÉRER DANS QUELLE ESPÈCE D'AIR COLORÉ EST PLONGÉ L'OBJET OU LA SUPERFICIE, AFIN D'AJOUTER LA TEINTE GÉNÉRALE D'AIR A LA TEINTE DE L'ÉCHANTILLON QUI A ÉTÉ PRIS SUR CET OBJET OU SUR CETTE SUPERFICIE.

Lorsqu'on répète ou qu'on prend à l'amassète la teinte d'un objet ou d'une surface située ou plongée dans un air coloré, il arrive que la modification chromatique, provenant de cet air coloré, est manifestée sur l'amas-

sète ou sur l'échantillon autant que sur l'objet lui-même; en sorte que, pour exprimer effectivement et ajouter cette modification, il faut l'ajouter après coup, sans quoi, lorsque le tableau ou l'échantillon se trouverait exposé à un jour incolore, il ne serait plus la répétition d'une teinte modifiée par un air coloré, mais seulement la répétition du géométrique de cette teinte vue sans cette modification qui résulte de l'influence de la couleur de l'air. Le chapitre correspondant à celui-ci (partie du clair-obscur, pag. 278), ayant été étudié et bien compris, on concevra aisément comment on doit effectuer cette modification au sujet du coloris.

Faisons remarquer qu'il ne s'agit pas ici de l'effet d'un luminaire coloré, luminaire qui n'atteint directement que les surfaces qui y sont exposées, mais qu'il s'agit de l'air général dont la teinte est répandue également dans tout le site (sauf les accidens); en sorte qu'il faut déterminer dans cette opération le degré et l'espèce de couleur qui doit être ajoutée au géométrique de l'objet. Cette même surface ainsi modifiée par la couleur de l'air, peut ensuite être représentée sous telle ou telle obliquité, à tel ou tel enfoncement, vue enfin sous tel angle que ce soit.

Que cette addition de la teinte générale de l'air coloré soit faite dans l'intention d'être vraie, ou dans l'intention d'embellir la teinte de l'objet, peu importe ici; le même moyen doit être employé dans l'un et dans l'autre cas, et la quantité de cette teinte d'air doit être déterminée ou par une comparaison rigoureuse, ou par sentiment; mais elle doit l'être par l'un et l'autre moyens (ainsi que je l'ai dit en parlant du clair-obscur).

Qu'arrivera-t-il, soit que l'on superpose cette teinte

d'air sur la teinte sèche de l'échantillon, soit qu'on la mêle dans la couleur de l'échantillon? Il résultera des combinaisons chromatiques faciles à pressentir et à analyser. On reconnaîtra donc que l'air rouge augmentera l'échantillon un peu rouge, l'air bleu augmentera l'échantillon un peu bleu, et l'air jaune augmentera l'échantillon un peu jaune; mais l'air rouge achromatisera les couleurs binaires orangées, et l'air jaune achromatisera les couleurs binaires violettes; et comme ces influences se répètent ou ont lieu avec les couleurs matérielles de la palette, qui expriment et le ton et la teinte de l'air, il en résultera sur l'échantillon géométrique le même effet et la même influence que sur l'objet lui-même.

Nous ne considérons pas ici l'influence de l'air sous le rapport de la clarté ou de l'obscurité de la teinte; nous renvoyons à ce qui a été dit au chap. 419, pag. 283, du volume précédent; nous dirons seulement à ce sujet que si la teinte de l'objet, ou l'objet, est plongé dans un air obscur, elle se décolorera; en sorte qu'en ajoutant à la teinte ce ton d'air obscur à l'aide d'une matière obscure achromatique, telle que le noir d'ivoire pur, on obtiendra cette décoloration.

Maintenant parlons du moyen de diviser et de subdiviser les teintes à volonté.

CHAPITRE 502.

DU MOYEN DE COMPARER ENTR'EUX LES RAPPORTS D'ÉNERGIE DES TEINTES DU MÊME TON, ET DE DIVISER ET SUBDIVISER LES TEINTES A VOLONTÉ.

On comprendra aisément, d'après ce qui a été dit au sujet de la division des tons, chap. 420, qu'il est facile de diviser les teintes, ou les degrés d'énergie ou de coloration d'une teinte, en la considérant depuis sa plus haute énergie jusqu'à sa plus grande décoloration. Une teinte rouge peut donc être rendue moins rouge, quoique du même rouge, puis moins rouge encore, et enfin si peu rouge qu'à peine cette couleur soit sensible. Or on a besoin souvent de désigner et de répéter ces degrés compris entre les deux extrêmes, l'extrême énergie et l'extrême décoloration; et il faut savoir faire ces divisions avec régularité.

Dans ces exercices, nous considérerons ici deux espèces de divisions ou de dégradations : la division d'une teinte qui se décolore sans changer de ton, et la division d'une teinte qui se décolore en changeant de ton. Parlons du premier cas.

Le premier cas que nous distinguons ici est peut-être une supposition, et les physiciens prouveraient probablement qu'une surface, dont la teinte s'est décolorée, a certainement changé de ton, puisque cette décoloration ne saurait avoir lieu sans une décomposition de la lumière de laquelle résultent les couleurs; mais peu importe

ici cette observation. Nous proposons un exercice utile au sujet d'un cas optique, qui peut avoir lieu, à peu de chose près, comme nous l'exposons. Ainsi, ayant posé un échantillon carré, d'une couleur quelconque, sur une toile incolore, nous opposons à cette teinte un autre échantillon qui est l'extrême de l'autre. A (fig. 516) est donc un échantillon bleu, composé de cobalt et d'un peu de blanc, et B est un échantillon gris du même ton que A, mais très-légèrement coloré en bleu. Il s'agit donc de trouver la teinte moyenne ou d'entre-deux. Cette teinte sera C, qui est aussi éloignée ou différente de A extrême que de B, autre extrême, et qui reste toujours dans le même ton. Pour obtenir le quart D, il faut placer ou tenter sur l'amassète un échantillon aussi différent de C que de A ou que de B, si c'est vers cet extrême B qu'on veut se rapprocher. Cet échantillon D sera donc le quart de l'intervalle ou de la différence. On obtient par le même procédé tous les autres degrés. Quant au tiers, nous avons vu, chap. 420, pag. 287, comment on peut l'obtenir. Ces exercices sont, on le conçoit, indispensables pour former l'organe des commençans, en les habituant aux comparaisons et aux mesures.

Mais comme dans ces opérations, nécessaires à l'imitation, on ne désassocie jamais le ton de la teinte, il faut savoir pratiquer ces exercices sur la teinte et sur le ton à la fois. Nous pouvons encore supposer pour exemple qu'il s'agisse d'une couleur foncée, telle que l'écorce de marron, et qu'à cette couleur extrême on oppose la couleur de la fleur de capucine, ou le maximum orangé que puisse produire la palette, et qu'on veuille trouver la couleur moyenne entre ces deux extrêmes, puis la cou-

leur moyenne entre la moitié de cette moitié, puis encore le demi-quart, le sixième, etc. Cette méthode, on le voit, n'est pas plus étrange, ou n'est pas moins nécessaire que celle des musiciens, qui divisent leurs octaves en sept notes ou tons, et les tons en moitié, quart, etc.

C'est parce qu'on n'a pas eu recours à ce moyen si simple, que les plus savans en perspective aérienne n'ont pas pu pénétrer dans la théorie pratique de la chromatique.

CHAPITRE 503.

DE LA REPRÉSENTATION DES TEINTES DES SURFACES PLUS OU MOINS DÉCOLORÉES SELON LEUR DEGRÉ D'OBLIQUITÉ AU LUMINAIRE.

Nous supposons que la teinte géométrique a été déterminée et adoptée; nous la supposons même modifiée selon l'air ou obscur, ou vif ou coloré; et nous la supposons enfin embellie d'après l'individu, et conformément à un archetype convenable. Cette teinte plate, étant donc connue et obtenue, il s'agit de la modifier, c'est-à-dire de l'obscurcir et de la décolorer selon ses degrés d'obliquité au luminaire, en n'admettant toutefois aucun reflet clair, ou sombre ou coloré; en sorte que, pour procéder simplement, il convient de débarrasser et d'isoler cette teinte de l'influence des corps voisins, quelque peu colorés qu'ils soient.

Il est facile d'imaginer que si on peut déterminer, à

l'aide d'un rapporteur ou d'une division quelconque du cercle, les angles d'obliquité d'une surface au luminaire, on peut aussi déterminer les degrés relatifs de décoloration et d'obscurcissement de cette même surface. Ainsi, en faisant pivoter un carton d'une couleur quelconque, comme on fait pivoter une porte sur son gond, et en prenant le point du gond pour centre d'un cercle divisé en 360 parties ou degrés, on pourra décider que cette porte ou ce carton, lorsqu'il présente une obliquité de tant de degrés au luminaire, se décolore de tant ou se rapproche de tant du maximum obscur adopté pour un de ses deux extrêmes.

D'après cet aperçu, on peut conclure que toutes les teintes géométriques sont mesurables, quels que soient leur position, situation, aspect ou distance; en sorte que le coloris n'est pas plus abandonné au hasard, à l'incertitude, aux erreurs de l'organe, que le dessin. Cette indication doit suffire.

Un des avantages attachés à cette manière de mesurer les altérations ou décolorations des teintes selon leurs degrés d'obliquité au luminaire, consiste en ce que l'on ne risque pas, en employant ce moyen, d'adopter pour les ombres et les demi-ombres des teintes fausses qui décomposeraient le géométrique des objets-modèles. Le procédé que nous allons indiquer force donc à conserver le géométrique, en supposant toutefois que la teinte extrême brune, opposée à la teinte extrême claire, ait été d'abord bien choisie et rendue vraisemblable.

La vraisemblance est une condition si nécessaire dans les beaux-arts, qu'il y a plus d'avantage à imaginer et à

composer cette teinte extrême brune d'après nature, qu'à la copier dans un site qui serait reflété et influencé par quelque coupe d'air étranger à cette couleur; ou qu'à la copier lorsqu'elle serait avoisinée de quelques oppositions qui tromperaient la vue. Ainsi le maximum clair et le maximum brun de la teinte dont on veut étudier ou reconnaître les obliquités au luminaire doivent être convenablement choisis et adoptés. Voici comment on doit procéder au sujet de ces deux teintes extrêmes. On rapprochera immédiatement l'un de l'autre, sur la palette ou sur une toile d'essai, les deux échantillons A et B (fig. 517.) (Ils sont supposés rouges dans cet exemple). Si donc l'extrême brun contenait trop de noir, et que cette teinte brune ne donnât pas assez l'idée d'un corps rouge privé de lumière, il faudrait en augmenter l'énergie rouge; et lorsque, par le sentiment et l'intelligence, on aura adopté et déterminé les deux teintes extrêmes, on procédera aux teintes intermédiaires, conformément aux obliquités. On peut, si on le veut, composer tout de suite la teinte moyenne ici C qui est aussi éloignée ou différente de A qu'elle l'est de B.

Et non-seulement la nécessité d'obtenir des tons ou des teintes vigoureuses dans les bruns engage les artistes qui travaillent par routine à outrepasser la mesure, et à trop décolorer et obscurcir ces teintes, mais la vue de tant de tableaux noircis de nos musées, et les écrits même sur l'art y invitent les peintres. Josué Reynolds, par exemple, va lui-même au-delà du précepte lorsqu'il dit : « Il faut que les couleurs se ressemblent à peu près » toutes dans leurs ombres, afin, comme dit Dufresnoy, » que toutes les ombres n'en paraissent qu'une. » Cette

règle est juste quand il s'agit d'un effet de nuit; elle est salutaire pour ceux qui, comme tant de fresquistes italiens, osent faire l'ombre d'une draperie bleue, plus bleue que son clair; mais, au fait, ce précepte est un système, et dans la partie ombrée d'un objet le caractère particulier de couleur de cet objet doit être suffisamment manifesté.

Il y a deux moyens d'opérer à ce sujet : l'un par calcul mathématique, l'autre par pratique et par aperçu. Ici, nous n'en sommes pas encore au moyen pratique qui, au surplus, ne sera utile et très-assuré que quand il sera basé sur le moyen scientifique. Nous allons donc considérer les teintes dans toutes leurs variétés, selon leurs degrés d'obliquité au luminaire.

Toute cette question doit être précédée d'une considération assez nouvelle. N'en serait-il pas de cette théorie des couleurs ou teintes préparées et déterminées à l'avance, comme des mouvemens et proportions dont parle Léonard de Vinci, lorsqu'il nous dit que le corps peut se tourner sur les hanches jusqu'à tel ou tel degré; que l'homme ne peut pas excéder tel ou tel angle, en telle ou telle partie mobile de son corps, etc. Ces questions ou ces leçons, que nous ne comprenons pas d'abord, parce que nous pensons que les individus-modèles, consultés par l'artiste, l'avertissent suffisamment de toutes ces quantités possibles, ne proviennent-elles pas de livres anciens, contenant les documens et les traditions scientifiques de l'art?

Paul Lomasso, par exemple, ne serait pas compris, sans les explications que nous donnons ici, et il semblerait communiquer ses recettes pour le coloris, comme il

eût pu prescrire une ordonnance de pharmacie dont lui seul aurait eu le secret. Il dit donc, en parlant du mélange des teintes qui doivent composer le coloris du colérique, du flegmatique, du bilieux, du sanguin, etc. : « Mettez pour le colérique dans la première teinte, c'est-» à-dire dans le clair, deux parties de couleur rouge, une » de jaune et trois de blanc; pour la deuxième teinte, » c'est-à-dire pour la partie un peu moins éclairée, la » même quantité de rouge et de jaune et deux parties de » blanc, etc.; pour le mélancolique, une partie de terre » d'ombre, avec deux de terre obscure et deux parties de » blanc, etc. Observez, ajoute-t-il, que si ces passions » sont composées, comme le sont l'étonnement du colé-» rique, du flegmatique, il faut mêler de l'une et de l'au-» tre composition. » Or je demande quelle est la personne qui comprendrait aujourd'hui ce que veut dire Paul Lomazzo, qui peut-être ne le comprenait pas lui-même; car il se fût expliqué un peu plus clairement s'il eût réellement saisi cette question. Mais cet écrivain crut ne pas devoir passer sous silence ce qu'il avait entendu répéter, par tradition, à quelque artiste florentin, ou ce qu'il avait peut-être aperçu dans quelqu'ancien manuscrit. Enfin cet exposé est ou une niaiserie ou une leçon importante. Il est à croire que, du tems de Paul Lomazzo, plusieurs lecteurs entendaient cette leçon comme on entendait celles d'Albert-Durer, propagateur lui-même de préceptes graphiques échappés de l'antiquité.

Reconnaissons donc qu'on peut, une fois que le géométrique d'un corps est connu et répété par un échantillon, représenter cette teinte ou cet échantillon, soit dans la demi-ombre, soit dans l'ombre; on peut la représenter

plus ou moins éloignée, située dans tel ou tel air, sous tel ou tel luminaire, reflétée même par une teinte quelconque, etc. C'est ainsi que la dimension ou l'étendue d'un corps étant connue, on peut l'offrir à l'œil ou en raccourci, ou vu de loin, ou vu de haut et de bas, et cela par des moyens mathématiques certains.

Continuons d'exposer notre méthode, qui probablement est très-semblable à celle qu'on pratiquait à Athènes et à Rome.

CHAPITRE 504.

DE L'EMPLOI DU SINUS POUR CONNAITRE LES DEGRÉS D'OBLIQUITÉ DES SURFACES AU LUMINAIRE, ET POUR Y FAIRE CORRESPONDRE L'ÉNERGIE DES TEINTES MESURÉES DANS LE RAPPORT DE CES DEGRÉS D'OBLIQUITÉ.

L'emploi du sinus, servant à connaître les degrés d'obliquité des surfaces au luminaire, a été expliqué au chap. 422, tome VII, pag. 291 : nous y renvoyons le lecteur. La réduction ou décoloration des teintes coïncide avec la réduction des tons ; et le moyen du sinus, à l'aide duquel, connaissant la réduction d'une ligne, on connaît la mesure de la réduction du ton, s'applique également aux teintes. Cependant il est à remarquer que les couleurs claires ayant besoin, pour être manifestées, de moins de lumière que les couleurs sombres, une surface jaune, exposée au luminaire sous le même angle d'obliquité qu'une surface bleue, ne se décolore pas précisément dans la même proportion que cette surface

bleue. Cette observation, que j'ai déjà faite ailleurs, je la reproduis ici pour prévenir l'objection de quelques puristes, qui pourraient rendre méfians sur notre doctrine en y signalant cet oubli. Je dois donc dire, à ce sujet, qu'il est facile de vérifier cette très-petite différence, et d'en tenir compte, s'il le faut, dans l'opération.

Dans les exercices relatifs aux mesures ou degrés de décoloration des teintes par l'effet de leurs degrés d'obliquité, il importe extrêmement d'opérer avec exactitude, et surtout de se garantir de l'influence des reflets. Mais toute personne qui aura compris cette question, procédera avec cette réserve, et imaginera toutes les précautions qui contribueront à la justesse de ces recherches. La situation de la lame de l'amassète, ainsi que la situation de l'œil et de la surface étudiée dans ses obliquités successives, importe aussi beaucoup pour la régularité de ces exercices.

Disons donc, pour rentrer dans l'observation précédente, que l'on remarquera, dans l'expérience faite sur les obliquités de la couleur jaune, que la teinte moyenne, c'est-à-dire la teinte qui est aussi différente ou éloignée de l'extrême jaune-clair que de l'extrême jaune-brun, ne convient pas exactement pour exprimer la modification qu'éprouve la surface placée au 45e degré. En effet la surface jaune, posée exactement à ce degré d'obliquité, n'offre pas exactement la teinte moyenne qui existe entre l'extrême clair et l'extrême brun, mais elle est un peu plus claire, c'est-à-dire un peu plus rapprochée de l'extrême clair-jaune. Cette différence provient donc de ce qu'il faut moins de lumière pour développer le jaune qu'il n'en faut pour développer les deux autres couleurs,

et surtout le bleu. On peut remarquer à ce sujet que les couleurs très-lumineuses semblent porter, comme avec elles, leur lumière particulière, ainsi que le font les corps phosphorescens, tandis que les couleurs moins claires ne font que réfléchir le degré de splendeur qu'elles reçoivent du luminaire qui les éclaire, et sans qu'elles en produisent elles-mêmes.

Une des importantes leçons que reçoit l'élève dans cette opération des comparaisons faites sur les obliquités des surfaces colorées, c'est celle qui lui démontre combien est grande et par quels mélanges matériels s'obtient la décoloration ou l'altération, ou la corruption et la rupture de ces teintes obliques au luminaire. En effet, il se voit obligé, pour composer les teintes obliques qu'il compare aux teintes les plus perpendiculaires au luminaire, d'introduire des couleurs absolument étrangères à la teinte géométrique soumise à ces obliquités. C'est ainsi que la surface claire-bleue, qui n'est composée que de bleu de Prusse et de blanc, doit être composée dans ses obliquités, de rouge et de jaune; en sorte que la teinte, dans l'obliquité extrême, ne doit offrir que du noirâtre presque aussi rouge que bleu. Si les élèves, au lieu de se mettre à imiter la nature sans être instruits ou éclairés par ces premières notions de chromatique, faisaient ces études avec méthode et application, on ne les verrait jamais, lorsqu'ils veulent, par exemple, représenter un habit bleu, employer du bleu très-énergique pour les teintes d'ombre. Mais comme on n'apprend rien de toutes ces leçons dans les écoles, on dit de ceux qui commettent ces fautes, et d'autres semblables, qu'ils manquent d'organe, de sentiment, et d'aptitude au coloris.

Au reste ces études ou ces recherches ne doivent pas se faire sur une espèce de substance seulement, mais sur les obliquités des surfaces de toute espèce de matières et de contextures; et cette diversité familiarisera avec les diverses altérations colorées, qui sont le résultat de la différence des substances placées au même degré d'obliquité. Les corps raboteux, plucheux, etc., vus obliquement, offrent donc leur décoloration dans une proportion différente que les corps unis ou polis; ceux-ci, lorsqu'ils sont chatoyans, tels que certains bois façonnés, certains albâtres, font voir de grandes différences, quoique posés sous le même angle au luminaire, dès lorsqu'ils sont présentés plus ou moins renversés. Les corps demi-diaphanes, tels que les chairs, offrent aussi des rapports particuliers de décoloration, et chaque espèce de chair a même sa manière de se décolorer. Or comment prétendre à une imitation exacte de ces nuances, si l'on n'a pas bien observé avant tout le géométrique des corps, et si l'on n'en a pas considéré la couleur sous toutes sortes de jours et dans toutes sortes d'air? etc.

Je ne crois pas que des réflexions aussi vraies soient reçues avec indifférence par les peintres; et, bien qu'elles puissent dépiter ceux qui colorient de lazzis, et qui détestent le positif de l'art, parce qu'ils n'aspirent qu'à la singerie ou au fantastique de leur propre imagination, elles feront impression, j'espère, sur les hommes sensés qui, avides de science, recherchent les principes ou les causes, et ne voient dans un art tel que celui de la peinture que la plus belle fonction, que le plus noble exercice de l'esprit humain.

CHAPITRE 505.

COMMENT ON REPRÉSENTE EN GÉOMÉTRAL LA TEINTE DES OMBRAGES.

Il y a trois cas à considérer au sujet de la teinte des ombrages : 1° lorsque l'ombrage ne reçoit aucun reflet coloré; 2° lorsque l'ombrage reçoit des reflets colorés; et 3° lorsque la grandeur ou l'éloignement du tableau nécessite une exagération dans la teinte de l'ombrage.

Quand aucun reflet n'est envoyé sur la surface ombragée d'un objet, sa teinte n'est modifiée que par un obscurcissement incolore plus ou moins intense; en sorte que cet obscurcissement peut être répété à l'aide d'un noir achromatique, mêlé dans la teinte de la surface, ou superposé et glacé par dessus cette surface.

La teinte d'une surface ombragée doit être, je crois, différente de la teinte d'une surface devenue ombrée par l'effet de son obliquité au luminaire. En effet cette surface ombrée peut et se décolorer et changer de teinte : c'est ainsi que l'ombre du bleu, par exemple, est, ainsi que nous l'avons fait remarquer, un peu roussâtre; mais l'ombrage, reçu sur la demi-teinte d'une étoffe bleue, ne doit produire qu'un obscurcissement incolore, qu'un achromatisme pur et simple, à moins que la nécessité d'exagérer, à cause de la distance de laquelle on verra le tableau, n'oblige à altérer la teinte qui doit représenter cet ombrage, et à moins encore qu'il n'existe des re-

flets étrangers. Je pense donc qu'un ombrage n'est qu'un voile incolore, qui fait ressembler la teinte ombragée à ce qu'elle serait géométriquement sous un jour plus sombre, et que ce voile doit laisser apparaître la couleur propre et géométrique de l'objet ; en sorte qu'un glacis, résultant d'un noir achromatique, peut produire cet effet sur le tableau. La fausseté des ombrages, étrangers à la couleur de la surface ombragée, est remarquée tous les jours sur les tableaux mal coloriés. Quant à Paul Véronèse et à Tiziano, ils ont été très-réservés dans les teintes de leurs ombrages, et jamais ils ne sont tombés dans les excès si ordinaires à tant de maîtres accrédités.

Le plus souvent l'ombrage a lieu, accompagné de reflets colorés ; alors le reflet dominant a d'autant plus de valeur que la teinte ou surface est fortement ombragée. C'est ainsi qu'un reflet jaune, projeté sur du bleu demi-ombré, produit un verdâtre sensible ; mais cette teinte verdâtre n'a pas lieu au même degré dans l'ombrage de ce bleu reflété par le même jaune, en sorte que la surface bleue, qui reçoit l'ombrage, paraît plus jaunâtre, dès qu'elle reçoit ce reflet jaune, puisque le géométrique bleu a été abaissé, obscurci ou presque anéanti par l'effet de l'ombrage.

Il est inutile, je crois, d'ajouter que cette teinte de l'ombrage est soumise, ainsi que la teinte géométrique, à l'influence de l'air coloré, mais qu'elle n'est pas soumise à l'influence de la couleur du luminaire, puisque celui-ci ne l'atteint pas directement, vu l'interposition du corps qui porte ombrage.

Quant à l'exagération nécessaire dans la teinte des om-

brages, cette exagération consiste dans une énergie ou une exaltation surajoutée, et de laquelle nous sommes dispensés de parler expressément ici, puisque nous en traiterons en particulier au chap. 517. Cependant nous devons dire que souvent on est forcé de donner une teinte roussâtre aux ombrages, et d'employer à cet effet un glacis de brun ou de bitume pur : cela vient de ce que, si l'on n'employait que l'achromatisme noir produit par le noir d'ivoire, il arriverait que la réflexion lumineuse, qui a lieu sur la toile ou tableau, détruirait l'intensité de cette obscurité artificielle. Il faut donc y suppléer par une teinte forcée, dont l'énergie et l'exaltation neutralisent cet éclaircissement. Quand on peint en petit, le noir incolore suffit, parce que l'œil du spectateur reste proche de la toile; mais en grand, l'air qui nous sépare de la toile dévore les teintes de l'ombrage, et dans ce cas une exagération devient nécessaire pour soutenir le ton. C'est ainsi encore, que si le tableau est placé dans un air gris, il arrive que l'ombrage, imité par du simple noir glacé ou superposé, paraît gris, parce que l'air gris éclaire ce noir : or, le peintre ne possédant pas du noir matériel plus noir que le noir d'ivoire, il faut qu'il y supplée par du brun roussâtre, puisque l'air gris, qui est interposé entre l'œil du spectateur et cet ombrage roussâtre, le fera paraître presque incolore. Lorsqu'au contraire le tableau est vu dans un air noir, le noir d'ivoire suffira, parce que l'air noir ne peut pas rendre gris ce noir du tableau; mais, d'un autre côté, le bitume roux fera toujours un bon effet, parce que l'air noir tendra à le décolorer. Voilà pourquoi, dans tous les tableaux des coloristes, les ombrages sont un peu animés par une

teinte forte, plus ou moins mordoré. Un ombrage, dans un tableau à la Rubens, vu dans une chambre sombre, paraît incolore, quoiqu'il soit très-rougeâtre; mais il paraît exagéré au grand jour, et surtout au soleil. Quant à l'ombrage qui existe sur un corps déjà roux, il est nécessaire que cet ombrage reste roux, malgré l'abaissement achromatique résultant de la grande distance, et cela, parce qu'il convient de conserver la teinte géométrique de l'objet. Aussi, dans une draperie couleur de robe de capucin, les ombres et les ombrages seraient faux s'ils étaient rendus avec du noir.

Il nous resterait à parler ici de la teinte des trous fort obscurs, car bien que le volume assez petit de ces bruns et la distance donnent à croire qu'il est indifférent d'employer telle ou telle teinte pour les imiter, il faut cependant se conformer à la variété de la nature, même dans les effets où la couleur semble peu manifestée. Je dirai donc que si, pour représenter les trous ou les plis profonds que produisent les chairs dans certaines flexions, on usait de la même teinte qui sert à représenter les trous ou les plis profonds d'une étoffe bleue, jaune ou verte, cette teinte produirait un effet faux, et ôterait la vie de la carnation. En général, le noir convient peu à l'imitation des trous obscurs, parce qu'il donne moins l'idée de la transparence ou de l'absorption des rayons lumineux que ne le font les laques très-brunes ou le bitume bien choisi.

Éclairé par ces démonstrations, le peintre froid animera ses ombrages, et le peintre trop exalté saura tempérer l'énergie mensongère de ses bruns.

CHAPITRE 506.

COMMENT ON REPRÉSENTE EN GÉOMÉTRAL LA TEINTE DES REFLETS PROVENANT DE L'ILLUMINATION DES CORPS VOISINS COLORÉS.

Ici il n'y a rien à dire qui soit différent de ce que nous avons dit au chap. 424, correspondant à celui-ci. Nous ajouterons seulement que si l'on n'exécute les reflets qu'après coup, c'est-à-dire en les posant sur la teinte sèche qui doit les recevoir, ils produiront mieux l'effet naturel que si on les mêle dans les teintes mêmes. En effet ils sembleraient, étant ainsi ajoutés ou superposés, être le résultat de rejaillissemens colorés, en sorte que la combinaison que cette association produirait serait plus conforme à la combinaison naturelle.

CHAPITRE 507.

DES TEINTES DES SURFACES CONSIDÉRÉS ORTHOGRAPHIQUEMENT. — MOYEN PRATIQUE DE PRENDRE ORTHOGRAPHIQUEMENT LES TEINTES SUR LES OBJETS, ET PAR CONSÉQUENT SUR LES CARNATIONS.

Si l'on peut mesurer les tons orthographiquement (nous en avons donné le moyen, chap. 426, tom. VII), on peut de même mesurer les teintes orthographiquement,

et ces mesures peuvent s'obtenir ou mathématiquement ou par pratique seulement.

La ligne d'aspect d'un objet étant déterminée et adoptée orthographiquement, il résulte que les surfaces de cet objet, quelle que soit leur position ou leur situation sur le plan, se présentent selon certaines obliquités orthographiques qui, produisant des raccourcis dans les étendues, amènent des modifications ou des pertes dans les teintes. Ainsi une boîte jaune, par exemple, ou une pendule dorée, placée sur le chambranle d'une cheminée, est éclairée de telle ou telle façon par la fenêtre de la chambre; et, dans son ombre ou dans sa demi-ombre, la teinte géométrique de cette boîte est de telle ou telle couleur; mais la ligne d'aspect, ou le plus ou moins de côté ou de face sous lequel nous voulons voir et imiter cette boîte, étant déterminé, ces mêmes faces qui, dans l'état géométrique étaient de telle ou telle teinte, se modifient et s'altèrent en apparence par l'effet de l'obliquité d'aspect déterminé d'après cette ligne adoptée : or c'est cette modification ou cette nouvelle teinte qui est la teinte orthographique. Nous disons donc qu'on peut très-bien la déterminer mathématiquement, puisqu'on a pu déterminer ainsi la teinte géométrique de l'objet ou de ses superficies placées à tel ou tel degré d'obliquité au luminaire. Nous ne répéterons pas ce qui a été dit chap. 426 au sujet des tons : ce qui reste à observer ici est donc tout chromatique, et ne concerne que les combinaisons des couleurs. Or le lecteur a été instruit de tout ce qui est relatif aux décolorations ou achromatismes, mélanges binaires, etc.; ainsi passons au moyen pratique de prendre les teintes orthographiquement.

Moyen pratique de prendre orthographiquement les teintes sur les objets eux-mêmes, et par conséquent sur les carnations.

C'est pour conserver l'ordre didactique adopté dans ce traité, que nous avons séparé, dans l'analyse, les teintes, des tons; car, en prenant les teintes d'un objet par échantillons, on en prend nécessairement les tons en même tems. Seulement un petit nombre d'observations restent donc à faire ici, vu ce qui a été dit au chap. 426.

Pour obtenir une parfaite similitude entre la teinte orthographique et l'échantillon qu'on répète d'après cette teinte, il faut placer l'amassète ainsi que l'œil dans la même position pendant tout le cours de l'opération. De plus, il convient que la lame de l'amassète soit d'une couleur semblable à celle de la toile d'essai qui recevra cet échantillon. Il faut encore recommander de couvrir de couleur la lame autant que l'on couvrira la toile par la couleur d'échantillon.

Disons maintenant que ce sera à l'aide des trois couleurs élémentaires, disposées en état d'équilibre parfait, qu'on pourra obtenir promptement et sans hésitation ces teintes prises orthographiquement. Comment fera le peintre, qui voudra décolorer une teinte jaune, par exemple, sans changer le ton? Prendra-t-il du noir? non, car ce noir obscurcirait : prendra-t-il du gris? non, car ce gris abaisserait aussi l'éclat. Comment doit-il donc opérer? Il doit ajouter à ce jaune du bleu et du rouge du même ton, mais pour mieux dire d'un ton un peu plus clair et de même énergie colorifique, et alors il aura obtenu un achromatisme convenable. Mais s'il voulait, par exemple,

laisser subsister un excédant de jaune, c'est-à-dire s'il ne voulait pas détruire entièrement cette teinte jaune, mais seulement l'affaiblir, il n'associera qu'une moindre quantité de ses deux couleurs complémentaires : ainsi il n'a qu'à mêler un peu de violet pur dans ce jaune. Si c'est du bleu qu'il veut éteindre ou décolorer, il n'a qu'à mêler à ce bleu un peu d'orangé; ou mêler du vert, s'il veut éteindre du rouge.

J'ai dit que le ton de la couleur ajoutée devait être un peu plus clair que le ton de la couleur qui est à modifier. En effet, décolorer n'est pas baisser le ton, et c'est pour cela que l'emploi ou l'addition de couleurs achromatisées ou rendues grises n'est pas un moyen rigoureusement juste dans ce cas, parce que ces couleurs complémentaires, qui produisent l'achromatisme, quoiqu'elles soient du même ton que la teinte qu'on veut atténuer et achromatiser, y apportent néanmoins une certaine obscurité. Ainsi du bleu et du jaune élémentaires et purs, glacés sur du rouge élémentaire et pur lui-même, l'obscurcissent parce que les couleurs, en formant cet achromatisme, ont absorbé de la lumière; il faut donc que les couleurs complémentaires soient d'un ordre un peu plus clair, afin qu'étant superposées elles se retrouvent dans le ton de celle de dessous. Mais, sans s'embarrasser d'éclaircir chaque teinte complémentaire ajoutée, il suffit d'éclaircir un peu toute la teinte après qu'elle a été modifiée par ces couleurs complémentaires. Cet abaissement d'intensité des couleurs, réduites par leur réunion à l'état d'achromatisme, est, pour ainsi dire, imperceptible; et il n'en est fait mention ici que sous le rapport d'une question de physique, de laquelle il nous fallait tenir compte,

mais que nous ne devons pas chercher à développer ici.

Considérons un des grands avantages attachés à la méthode de l'orthographie pratique des teintes et des tons. Combien d'erreurs n'évitera pas le peintre qui voudra procéder ainsi; et avec quelle justesse ne répétera-t-il pas, par ce procédé, les rapports chromatiques qu'ont entr'elles les différentes surfaces ou teintes des objets composant le tableau? Mais fixons-nous sur un exemple particulier.

Puisque la lumière qui éclaire le nu est la même qui éclaire les draperies ou les autres objets colorés, il doit y avoir unité entre ce degré d'illumination des chairs et le degré d'illumination des draperies, et cela malgré la diversité des teintes; en sorte qu'à une chair éclairée modérément, et représentée telle, doit être associée, sur la draperie, une teinte éclairée elle-même modérément. Cependant les peintres oublient bien souvent ces rapports, et cela parce qu'ils ont modéré le lumineux des chairs plus qu'ils ne l'eussent voulu, tandis qu'ils ont pu aisément conserver le lumineux des étoffes exprimées ou modelées par plus de teintes plates qu'on n'en laisse subsister dans le modelé des chairs. Il arrive donc souvent que des chairs empâtées et assourdies par beaucoup de tons obliques, sont rendues peu concordantes, quant à l'éclat, avec des étoffes glacées légèrement et riches de leur lumière colorée. Ainsi la comparaison pratique des teintes prises à l'amassète sur les modèles, soit chairs, soit draperies, etc., empêche toute disproportion à cet égard.

Pour étendre cette observation, ajoutons que chacun peut aisément remarquer qu'en plein air, comme dans l'atelier, les chairs soutiennent leur éclat, c'est-à-dire

leur splendeur et leur énergie à côté des draperies les plus brillantes : or c'est toujours la nature qu'il faut prendre pour modèle, et non un modèle qu'il faut prendre pour la nature. Cependant celui qui a peint une tête, un bras, une main, et qui a dû nécessairement rompre ses teintes et affaiblir l'éclat des tournans, doit remarquer que ces masses de chair bien modelées, et d'un ton vrai, ne peuvent soutenir, quant à l'éclat des couleurs, le voisinage d'une draperie peinte plus purement, sans beaucoup de rupture de tons, et se présentant à l'œil par un plus grand nombre de grandes faces planes, parallèles à la lumière; il doit encore remarquer l'avantage que donnent aux draperies les glacis, qui sont d'une bien moins grande puissance sur les chairs. Ces raisons devraient l'engager à abaisser l'éclat trop cru des couleurs des étoffes, et à choisir, comme l'ont fait les Vénitiens, des draperies de couleurs fortes et peu lumineuses. Il ne faut donc pas qu'il imite immédiatement et isolément l'éclat d'une draperie quelconque posée sur le mannequin, et cela comme s'il n'y avait point dans le tableau d'autres objets à mettre en rapport ou à accorder avec cette draperie.

On doit conclure, de ces remarques, que la proportion dans le coloris général de tout un tableau est plus essentielle que la similitude de la couleur individuelle et caractéristique de quelques objets ou surfaces en particulier, cette dernière étant facilement détruite par des couleurs voisines fausses. D'ailleurs c'est moins le public que l'artiste qui reconnaît la vérité et le mérite de cette similitude particulière; et beaucoup de parties, très-bien coloriées isolément, sont perdues pour le spectateur, qui juge

de l'effet de ces couleurs par sentiment général et collectif, et non par comparaison particulière, ainsi que savent le faire les peintres. Mais pour ce qui est de toute l'harmonie d'un morceau de peinture, elle est sentie et remarquée de tout le monde, et elle conduit surtout à l'illusion, et à la beauté qui est le but principal de l'art. On comprend assez que ce n'est pas un tableau monochrome, c'est-à-dire d'un accord sans variété, que nous recommandons ici; mais nous voulons signaler les vains efforts de tant d'artistes, qui croient être savans coloristes en mettant de la vérité et de la ressemblance dans des détails qui sont très-rarement vus isolément par les spectateurs et qui toujours paraissent faux lorsque l'ouvrage est envisagé tout à la fois.

Ainsi, par la méthode que nous enseignons ici, on répète au moins l'harmonie chromatique naturelle, ou les rapports vrais, dans toutes les parties individuelles qui composent le tableau, harmonie qui est d'une très-grande puissance quant à l'imitation. Or cette répétition de l'harmonie individuelle n'empêche nullement le choix antérieur, ou la combinaison excellente dans les diverses couleurs nécessaires pour la composition de tout l'ensemble du tableau. Ces deux harmonies sont tellement distinctes, qu'on doit conseiller de commencer par la première, c'est-à-dire de faire un choix bien entendu de modèles naturels, afin de ne se donner à copier que des objets dont les couleurs soient déjà d'une harmonie ou d'une beauté chromatique très-sensible et convenable. Ensuite il faut ajouter la deuxième harmonie, qui consiste dans la juste imitation des rapports optiques de toutes ces teintes particulières adoptées pour modèles.

CHAPITRE 508.

DU PERSPECTIF OU DE LA SCÉNOGRAPHIE DES TEINTES, C'EST-A-DIRE, DE L'EFFET QUE PRODUIT SUR LA TEINTE GÉOMÉTRIQUE OU GÉOMÉTRALE DES OBJETS, SOIT LA QUANTITÉ D'AIR INTERPOSÉ PROPORTIONNELLEMENT AVEC LEUR ENFONCEMENT DANS LE TABLEAU, SOIT L'OBLIQUITÉ VISUELLE.

La teinte géométrale est connue, et par conséquent les modifications qu'a dû recevoir cette teinte ou cette surface par l'effet de l'espèce d'air ou clair, ou sombre, ou coloré, dans lequel elle est située. Cette teinte géométrale ou orthographique est de plus le résultat de la situation ou perpendiculaire ou oblique de la surface au luminaire, etc., etc.; que reste-t-il à ajouter? La modification par l'espace aérien, qui sépare cette surface ou ce point de surface du cadre ou du bord inférieur du tableau. Ainsi y a-t-il un pouce, un pied, une toise d'éloignement ou d'espace aérien entre la base du tableau et cette surface, il ne reste plus qu'à exprimer cet espace ou cette perspective aérienne. Pour ajouter cet espace, cette quantité ou cet intervalle aérien, il faut connaître quelle est l'espèce de cet air; il faut posséder cette teinte d'air sur la palette, où elle représente l'espace géométrique rempli en ligne droite depuis le tableau, le cadre ou la vitre jusqu'au point d'horizon ou évanouissant. Cette quantité d'air, ou sombre, ou clair ou demi-clair, ou rougeâtre, ou bleuâtre, ou jau-

nâtre, etc., étant donc ajoutée à la teinte géométrale, proportionnellement à l'enfoncement de l'objet dans le tableau, cet objet paraîtra fuyant par l'effet de cette modification. Il ne restera, pour compléter l'illusion, qu'à rendre plus ou moins insensible, par la touche et par l'espèce du matériel, la couleur apposée, ainsi que la toile qui la reçoit. Une plus ample explication ne serait qu'une répétition de ce que nous avons dit plus haut, et de ce que nous allons dire aux chapitres suivans.

Ce sera par cette imitation juste des effets de l'air, que le peintre saura donner de la profondeur à ses tableaux, et détruira l'idée d'une superficie plate, pour y substituer l'idée de l'espace : par cette imitation mathématique l'air semblera circuler autour de chaque figure et de chaque objet; et, au lieu de couleurs plates et découpées, l'artiste exprimera la saillie, le relief des formes, l'étendue des distances; en sorte que l'œil sera déçu par tout cet artifice et en présence de l'ouvrage, et tout en y applaudissant, l'idée du naturel l'occupera plus que l'idée de l'art qui sait produire ces prestiges.

CHAPITRE 509.

DE LA TEINTE ÉVANOUISSANTE AÉRIENNE, OU DE LA TEINTE DE L'HORIZON, TEINTE CORRESPONDANT AVEC LE POINT ÉVANOUISSANT OU POINT DE VUE FICTIF DE L'ÉCHELLE PERSPECTIVE LINÉAIRE.

Ayant considéré et obtenu le ton général de l'air ou le ton évanouissant, il faut en considérer et en obtenir la

teinte. L'air est ou jaunâtre, ou rougeâtre, ou bleuâtre : il peut être aussi ou orangeâtre, ou verdâtre, ou violâtre, et cela quelle qu'en soit sa pureté ou sa diaphanéité. Le choix de la teinte que l'on doit adopter, comme teinte évanouissante aérienne, est très-important, surtout lorsqu'il s'agit de la représentation d'objets situés à des plans très-enfoncés dans le tableau ou très-éloignés du cadre, ou dont les surfaces soient situées très-obliquement au jour et au spectateur. En effet la grande quantité de teinte d'air qu'il faut, dans ce cas, ajouter à la couleur géométrale, produit une forte modification. Lorsqu'au contraire la profondeur du site n'est pas grande, la modification perspective aérienne colorée n'est pas très-sensible sur les objets enfoncés, et l'erreur dans le choix de cette teinte est de moindre conséquence.

L'habitude des exercices relatifs à ce point du coloris fait aisément discerner quel est le choix convenable de cette teinte évanouissante ; car on sait pressentir quelle sera l'influence de cette teinte sur les objets ou surfaces placées plus ou moins loin, plus ou moins obliquement, etc. D'ailleurs un essai à ce sujet est très-facile à faire, et il est bien aisé de décolorer ou de colorer davantage cette teinte évanouissante qu'on a mise en réserve sur la palette, afin de fournir à toutes les teintes géométrales qu'elle doit influencer : l'emploi d'une échelle abrégée sera très-favorable à cette tentative.

Pour ce qui est du point qu'on doit choisir sur l'horizon pour en prendre la teinte qui composera cette teinte évanouissante (et ceci importe surtout quand on exécute des tableaux très-profonds, tels que des paysages), nous rappellerons que ce n'est pas précisément le point le plus

inférieur ou la dernière ligne de l'horizon, qu'il faut prendre pour règle et pour modèle, puisque cette teinte peut être accidentelle, mais qu'il faut prendre pour modèle la teinte qui est un peu au-dessus de la ligne d'horizon, afin d'avoir la couleur générale de l'air et non une couleur particulière et étrange. Cependant si l'on voulait répéter l'effet d'un air ou d'une atmosphère très-orangée, il faudrait que ce soit cette teinte extrême qui soit répétée et conservée, pour modifier scénographiquement les couleurs des objets représentés dans le tableau.

CHAPITRE 510.

COMMENT ON REPRÉSENTE EN PERSPECTIVE LA TEINTE DES SURFACES PLUS OU MOINS ENFONCÉES DANS LE TABLEAU, TEINTE QUI PARTICIPE PLUS OU MOINS DE LA TEINTE EVANOUISSANTE AÉRIENNE.

Nous supposons toujours que l'on a compris et pratiqué les leçons du clair-obscur qui correspondent à celles-ci, et qu'on sait mettre en perspective, ou modifier selon la scénographie aérienne, les tons des objets plus ou moins enfoncés ou fuyans, et cela en se conformant à l'échelle linéaire de réduction. Il ne s'agit donc ici exclusivement que d'ajouter à ces réductions ou modifications aériennes du ton la modification aérienne de la teinte. Or nous possédons cette teinte évanouissante, nous l'avons en réserve sur la palette, ainsi nous la mêlerons dans les teintes des surfaces ou objets, proportionnellement à l'enfoncement que détermine leur distance du cadre; enfoncement que

l'on peut reconnaître sur le plan ou d'après les indications inscrites sur l'élévation, enfoncement enfin selon lequel une mesure quelconque se trouve réduite par avance sur l'échelle perspective, et à laquelle réduction on rapporte la modification aérienne que doit éprouver la couleur.

Il est donc inutile de redire ici ce qui a été exposé au sujet des tons modifiés selon l'enfoncement, puisque la modification des teintes doit suivre exactement les mêmes mesures, et que c'est par la même opération qu'on obtient le changement en perspectif soit des teintes soit des tons. Nous parlerons, au chap. 523, d'une échelle achromatique abrégée, concordant avec l'échelle linéaire abrégée.

Les peintres qui auront compris et pratiqué ces belles leçons de perspective aériennes, leçons entièrement conformes aux règles infaillibles de la géométrie, reconnaîtront à chaque instant la fausseté des propositions qu'on trouve dans tant d'écrits sur la peinture au sujet des couleurs et du clair-obscur, écrits dans lesquels, tout en avançant et en répétant ces erreurs d'après les autres et sans méfiance, on affirme en même tems et par une inconséquence assez singulière, que les règles du coloris ne sont pas démontrables, et que la perspective des couleurs doit être toute dans le sentiment. Les Dictionnaires de peinture, les Encyclopédies, le dictionnaire des Beaux-Arts de Millin entr'autres, laissent le lecteur dans le plus grand embarras au sujet de ces questions. On lit, par exemple, dans ce dernier ouvrage : « Qu'un air plus » ou moins pur, ou plus ou moins chargé de vapeurs, » fait paraître à nos yeux la même couleur plus ou moins » dégradée (la suite prouve que l'auteur voulait dire » fuyante), quoique placée au même point de distance...

» Il est également vrai que les couleurs ne se dégradent
» pas toutes dans la même proportion; la couleur rouge
» perd moins par l'interposition d'un même volume d'air
» que la couleur jaune : ainsi une figure vêtue d'écar-
» late avancera plus qu'une figure vêtue de jaune-clair
» placée au même point. » Il n'y a rien de moins exact et
de moins intelligible que ces propositions.

CHAPITRE 511.

COMMENT ON REPRÉSENTE LA TEINTE DES SURFACES QUI APPARAISSENT OBLIQUEMENT PAR L'EFFET PARTICULIER DE LA VISION PERSPECTIVE OU SCÉNOGRAPHIQUE.

La différence qui distingue l'aspect orthographique de l'aspect scénographique est la même quant à l'obliquité ou au raccourcissement apparent des surfaces, et quant à l'affaiblissement apparent de leurs couleurs. Les surfaces, placées aux extrémités latérales du tableau, sont les plus obliques, lorsqu'elles sont vues perspectivement, d'un seul point et par rayons scénographiques convergens à ce même point; et, par cette obliquité, elles deviennent plus ou moins différentes en apparence de ce qu'elles étaient, lorsque leur aspect orthographique particulier avait lieu, c'est-à-dire par rayons droits, l'œil étant censé se transporter successivement au bout de chacun de ces rayons droits. Cette considération ou cette différence doit donc être comptée et répétée quant aux couleurs de ces surfaces, lesquelles couleurs il faudra modifier selon cette nouvelle obliquité. Si donc cette

modification est presque insensible sur les surfaces, qui sont peu éloignées ou écartées du rayon principal tendant au point scénographique, elle est vraiment de quelqu'importance quant aux surfaces et à leurs couleurs placées de côté dans le tableau.

Nous avons dit ailleurs que la cause de l'affaiblissement chromatique qui existe en apparence sur les surfaces présentées obliquement à notre œil, avait lieu par l'effet du serrement des rayons qui se réfléchissaient de chaque point de ces surfaces pour parvenir à notre vue. Ici nous croyons pouvoir faire observer que cette pression, ou cet embarras réciproque des rayons, a lieu doublement dans la vision conique ou scénographique. En effet, les rayons réfléchis par les surfaces, considérées orthographiquement, sont moins pressés que les rayons réfléchis par les mêmes surfaces vues scénographiquement, puisque la forme conique des rayons convergens à l'œil, procure un serrement de plus. Il résulterait de cette observation, si elle est juste, que la différence qui existe optiquement entre la teinte géométrale et la teinte scénographiqne, a lieu non-seulement parce que l'obliquité perspective ou scénographique doit être ajoutée à la teinte orthographique, moyennant une décoloration par la teinte évanouissante aérienne, laquelle décoloration a lieu par le serrement des rayons réfléchis vers l'œil par cette surface qui se présente obliquement, mais parce qu'à l'effet de ce serrement de rayons par cette obliquité, se joint l'effet du serrement des rayons par leur direction convergente à l'œil, serrement qui va en augmentant graduellement jusqu'au point visuel. Je laisse à ceux qui auront du plaisir à se rendre compte de ces sortes de cas

optiques, à éclaircir eux-mêmes cette question, et à satisfaire en ceci leur curiosité en général et leur avidité pour l'étude du positif de l'art.

On aperçoit ici combien une couleur, pour être vraie en peinture, doit réunir de conditions diverses, et combien celui-là est loin de la vérité qui croit sa teinte exacte, parce qu'elle ressemble beaucoup à la couleur géométrique et vue de près de l'objet qu'il représente éloigné ou situé obliquement.

Le peintre, en faisant ces sortes d'études, reconnaîtra de nouveau que les obliquités sont plus ou moins sensibles à la vue, selon que le ton et la teinte de la surface oblique est en analogie avec le ton et la teinte évanouissans. En effet, les plans obliques d'une robe d'un rose clair paraîtront perspectivement roses, si la couleur évanouissante aérienne est rose; mais si cette couleur aérienne est verdâtre, ces plans obliques de la robe rose paraîtront gris. Si la robe est verte et l'air rose, les plans obliques de cette robe verte sembleront gris; mais si la robe est bleue et que l'air soit jaune, ces obliquités seront vertes, et il en sera ainsi des autres. Il y a donc des choix d'étoffes et des choix d'air qui sont plus ou moins propres à rendre sensibles les obliquités ou les formes de certains vêtemens; c'est pour cela que sous certains jours on distingue plus ou moins bien le nu sous les draperies. A cette question vient se joindre celle du vraisemblable ou du choix favorable à la vraisemblance.

Pour exprimer mathématiquement la mesure d'obliquité visuelle, il faut ajouter à la teinte ou couleur géométrale ou orthographique déjà connue et répétée par un échantillon, autant de la teinte d'air qu'il y a d'obliquité vi-

suelle; or, pour connaître quelle est cette quantité, il faut voir sur le plan de combien de degrés ou de portions de degré cette surface connue, et dont la position est fixée sur le plan, est oblique par rapport à la ligne convergente, qui va aboutir au point de vue ou point scénographique : ainsi autant de différence d'étendue, autant de différence de teinte; différence qu'on obtient par l'addition de la teinte évanouissante d'air. Ce sera à l'aide du sinus qu'on reconnaîtra ce degré d'obliquité ou cette quantité de réduction; puis, à l'aide des deux teintes, l'une du géométral, l'autre de l'air, on répétera cette même altération ou modification. Ce qui a été expliqué à ce sujet au chap. 422, nous dispense de rien ajouter à ce que nous venons de dire ici.

CHAPITRE 512.

COMMENT ON REPRÉSENTE EN PERSPECTIVE LA COULEUR DES REFLETS PROVENANT DE LA TEINTE GÉNÉRALE DE L'AIR AMBIANT.

Outre la modification apparente qu'éprouve un objet vu à travers un certain espace aérien incolore ou coloré, il y a la modification qu'il éprouve par l'effet de l'air ambiant, qui influe par conséquent de côté sur l'objet. Ainsi, à l'influence de l'air traversé par l'œil qui aperçoit l'objet, on doit ajouter l'influence que les reflets latéraux de l'air peuvent exercer sur les surfaces qui, se présentant plus ou moins de côté au spectateur, se trouvent situées plus ou moins en face de cet air ambiant, dont la couleur peut être accidentelle et plus ou moins différente de la couleur

d'air général. On s'aperçoit que cette question, relative à l'imitation des coupes accidentelles d'air ou des reflets aériens, manifestés soit de côté seulement, soit entre l'œil et l'objet, peut conduire à des calculs plus ou moins compliqués; mais il faut avertir à ce sujet que les nuances, résultant de cas ou d'effets particuliers, ne doivent être ajoutées qu'après coup, et ne peuvent par conséquent entraver en rien le peintre dans la marche mathématique ou perspective qu'il suit pour l'étude du coloris. Ces accidens sont soumis d'ailleurs au sentiment ou de l'harmonie soit optique soit intellectuelle. Ces nuances surajoutées sont donc des finesses qu'il convient le plus souvent de ne mesurer que mentalement et par approximation, bien qu'on puisse les calculer très-rigoureusement si on le veut absolument. Ces modifications sont tout-à-fait séparées de celles qui tiennent aux grandes et essentielles mesures géométrales et scénographiques. Ainsi ce que pourraient avoir d'inquiétant pour l'élève ces additions accidentelles, se réduit à très-peu de chose, et rentre dans ce plus ou ce moins que les peintres, qui ne travaillent que de sentiment, savent adopter presque toujours, lorsqu'ils terminent et accordent leur ouvrage. Pour ce qui est des géomètres rigoureux, qui leur affirmeraient que toutes ces mesures doivent être distinguées et exactement étudiées et vérifiées par l'artiste, nous répéterons ici que rien n'empêche en effet de soumettre à la précision du calcul tous ces cas, et que c'est pour ne pas embarrasser et surcharger notre doctrine, et pour ne pas surcharger notre propre travail, que nous ne nous appesantissons pas ici sur ces particularités, dont il suffisait d'indiquer le principe.

CHAPITRE 513.

COMMENT ON REPRÉSENTE L'EFFET DES LUMINAIRES COLORÉS.

L'INFLUENCE de la couleur du luminaire sur les objets qu'il éclaire est proportionnée à sa grandeur et à son énergie, plus, au degré de pureté de l'air que traversent les rayons colorés de ce luminaire pour atteindre l'objet situé plus ou moins loin. Cette influence peut être considérée et représentée soit géométriquement ou géométralement, soit perspectivement. L'effet coloré que produit, dans une chambre ordinaire un rideau rouge servant à masquer le soleil qui pénètre par la fenêtre, est bien plus énergique au fond de cette chambre qu'il ne le serait si cette même chambre s'allongeait et devenait une galerie; et cette différence augmenterait non-seulement en raison de l'éloignement du luminaire, mais en raison de l'obscurité de l'air contenu dans cette galerie. Un autre cas peut avoir lieu, c'est celui où l'air de la galerie serait lui-même accidentellement coloré d'une teinte contraire à celle du luminaire; telle serait, par rapport au rideau rouge, la teinte aérienne verte, qui résulterait de quelque tenture verte, ou bien d'une verdure quelconque provenant du dehors. Lorsque c'est le soleil qui est ce luminaire coloré, son influence est très-forte, même lorsqu'un petit nombre seulement de ses rayons pénètrent dans un site; c'est ainsi que la projection du spectre solaire, bien qu'elle soit le résultat d'une

très-petite ouverture, et qu'elle se fasse à travers l'air obscur d'une chambre privée de lumière, produit une coloration très-forte sur le carton qui en est frappé.

Ces observations éveillent déjà l'attention sur l'obligation où est le peintre de bien déterminer quelle espèce de luminaire coloré illumine et frappe les objets : quelle est la couleur générale de l'air, de quelles teintes sont les coupes accidentelles d'air qui règnent dans le site, quelle est enfin la situation, la position, ainsi que la couleur géométrique des surfaces atteintes par ce luminaire coloré.

Une autre observation que ne doit pas négliger le peintre, c'est que, lorsqu'un luminaire coloré se manifeste par une forte intensité de teinte sur les objets qu'il éclaire, il se manifeste aussi proportionnellement par une forte intensité de teinte sur l'air qu'il éclaire et qu'il pénètre; en sorte que plus cet air est chargé de corpuscules, plus il est teint de cette couleur du luminaire : voilà pourquoi, lorsque le soleil couchant très-orangé illumine une atmosphère vaporeuse, tout le paysage a l'air d'être enflammé. Si au contraire l'air est pur, l'influence de l'azur du ciel a lieu sur les faces qui ne sont pas frappées de ce soleil rougeâtre. Il résulte que si l'on représentait, par une couleur de vert entier, une draperie verte exposée à ce soleil rougeâtre et dans cette atmosphère, ce vert serait absolument faux, et cela d'autant plus que l'air serait lui-même plus coloré en rouge; en sorte que, même sur les surfaces de cette draperie verte, qui ne seraient pas atteintes par le luminaire coloré, et qui seraient atteintes par l'azur du ciel, il ne conviendrait pas d'employer un vert trop entier, car cet azur serait rougi. Voilà une nouvelle

preuve de la nécessité de composer d'abord les échantillons du géométrique des objets, et d'y ajouter ensuite la modification de l'air et du luminaire.

C'est la juste imitation de ces rapports (plus des rapports scénographiques) qui déjà produit cette harmonie naturelle si agréable dans les tableaux hollandais, flamands et vénitiens; en sorte que chercher le beau dans les combinaisons optiques et ne pas savoir obtenir le beau par cette justesse particulière de représentation, c'est une prétention ridicule, qui cependant est bien commune aujourd'hui : cette prétention, nous l'avons déjà dit, provient du manque d'instruction ou d'écoles. Au reste, quel peintre pourrait rejeter une doctrine qui n'est autre chose que l'explication précise de ce qu'il cherche en tâtonnant? car, le plus mauvais peintre reconnaît très-bien que, pour représenter avec justesse l'effet d'une lumière colorée, il ne suffit pas de passer un glacis de cette couleur sur tout le tableau, et qu'il existe un calcul optique, auquel il convient de se soumettre.

Il faut donc, pour représenter avec vérité l'effet d'un ou de plusieurs luminaires colorés, commencer par déterminer sur un plan général (en ayant égard aux réductions qu'on peut avoir imaginées pour contenir sur ce plan les distances véritables), il faut déterminer, dis-je, la couleur des objets influencés par la teinte du luminaire. Ces degrés de coloration par le luminaire seront donc exprimés et répétés selon l'effet géométrique naturel. Les modifications, selon l'éloignement de l'objet au luminaire, seront en outre arrêtées et exprimées sur ce plan, et chaque surface exposée plus ou moins de biais ou de face à ce luminaire, sera teinte de sa couleur proportionnelle-

ment à l'obliquité. Ainsi, de quelque côté que soit projeté ce luminaire coloré, soit qu'il arrive du fond du tableau, comme dans les soleils couchans de Claude Lorrain, soit qu'il soit supposé de côté comme dans quelques tableaux de Both, de Svanwelt ou de Cuyp, soit qu'il arrive pardevant, comme si une vitre teinte ou un voile coloré était ce luminaire, il faut, dis-je, que le peintre détermine géométriquement tous ces cas sur son plan ou au moins dans sa tête, à l'aide de signes ou de chiffres déposés sur le papier; puis il ajoutera la condition ou modification scénographique, en usant d'une teinte évanouissante juste, et en tenant compte soit des coupes d'air coloré soit d'autres causes dont un esprit analytique et bien préparé saura juger la conséquence et faire un usage bien entendu.

Je pourrais, au reste, ajouter ici une preuve de la nécessité de procéder, dans ce cas, par calcul et non à vue. Je dirai donc que quand la couleur du luminaire ou de la fenêtre vient à changer par l'effet des nuages ou de l'heure du jour, elle frappe également toute la surface du tableau, c'est-à-dire tous les points de cette surface, mais qu'elle ne frappe également sur le modèle que quelques surfaces, et beaucoup d'autres inégalement, selon leur obliquité ou leur situation par rapport à cette lumière ou fenêtre. D'autres faces, complètement obliques des objets, ne reçoivent pas du tout ce jour direct et coloré. Tout le tableau semble donc jauni, rougi ou bleui par le luminaire coloré, et il n'est pas facile alors de juger le caractère qu'auront les diverses teintes du tableau lorsqu'il sera exposé à une lumière ou à un jour incolore et ordinaire. Le procédé à suivre, d'après na-

ture, ou en présence de la nature, exige donc un certain calcul, et autre chose que les comparaisons par sensation; or ce calcul est celui que notre théorie indique ici. Un peintre ignorant veut-il un effet chaud de couleur, il ébauche d'un ton chaud, puis il prend des modèles qu'il place sous la lumière bleue du nord; en sorte que plus il copie ce qu'il voit, plus il fait de contresens; car les teintes dorées de son tableau paraîtront achromatisées ou grises sous cette lumière bleue du nord, qui frappe sur sa palette et sur sa toile. Aussi certains peintres, et surtout les Vénitiens du second ordre, ayant aperçu tous ces embarras résultant d'une imitation individuelle, exacte, mais sans harmonie, ont-ils pris le parti d'imaginer une vérité générale, qu'ils ont appelée harmonie, et de colorier de sentiment et sans consulter de modèle de couleurs; mais si plusieurs fois ils ont rencontré juste, la plupart du tems leurs effets manquent de vérité; aussi les Hollandais, ainsi que les Flamands, en ont-ils fait très-peu de cas. D'autres peintres ont voulu copier, timidement et sans raisonner, ce qui s'offrait à leur vue; ils commirent aussi de lourds contresens, qui résultèrent des erreurs optiques qu'ils ne pressentaient pas : tout ceci prouve que la vraie méthode consiste dans la science, qu'il faut ensuite mettre en pratique à l'aide du sentiment.

Les cas les plus compliqués s'éclairciront, si l'on suit notre théorie; on pourra analyser tous les effets; on découvrira, on distinguera toutes les causes, quelle que soit la couleur de l'air, celle du luminaire; quels que soient les accidens provenant soit des nuages réflecteurs soit des grandes portions azurées de l'air; soit enfin que la couleur de l'air domine sur celle du luminaire, ou que la

couleur du luminaire domine sur la couleur de l'air. Le peintre saura se retrouver, sans embarras, dans tous ces jeux et mélanges optiques naturels, qui lui semblaient un chaos, lorsqu'il s'obstinait à repousser ces leçons et cette assistance de la géométrie ou de la perspective appliquée au coloris.

CHAPITRE 514.

COMMENT ON REPRÉSENTE EN PERSPECTIVE LA TEINTE DES OBJETS RÉFLÉCHIS PAR L'EAU OU PAR LES CORPS POLIS.

Si le corps poli qui réfléchit était absolument pur et incolore, la réflexion qu'il renverrait à la vue serait l'image exacte, quoique renversée de l'apparence de l'objet, et il n'y aurait qu'à ajouter à l'apparence des formes et du ton de l'objet celle de ses teintes; mais la teinte du corps poli, qui réfléchit, influe sur la teinte apparente de l'objet réfléchi; elle s'y associe et en modifie plus ou moins l'apparence. D'autres modifications ont lieu indépendamment de celle-ci, et elles ont lieu soit par la nature de la contexture du corps réflecteur, soit par la position respective de l'œil du spectateur et de la surface qui réfléchit; ces derniers cas peuvent varier à l'infini : à ces sortes d'exceptions près, la règle générale est de répéter la teinte apparente de l'objet, et de la mêler avec la teinte du corps poli qui la mire. Je dis la teinte apparente, parce que cette teinte, qui se réfléchit, peut être plus ou moins atténuée par l'effet de son éloigne-

ment; et que c'est cette teinte déjà atténuée perspectivement par l'air, et non la teinte géométrique dont il s'agit de répéter la réflexion.

Une comparaison très-sensible se présente ici à l'esprit, c'est celle de l'effet ou de la marche du son dans l'écho. Le son géométrique est, par exemple, la voix humaine telle qu'elle sort de la bouche de la personne qui appellerait quelqu'un en face de la masse faisant écho; le son perspectif serait celui qui serait reçu sur la masse, ou le mur faisant écho; et le son réfléchi serait l'écho du son en retour sur la même personne, ou en retour sur une autre personne placée obliquement à ce mur, et plus ou moins éloignée de lui. Dans tous ces cas la présence de l'air et son caractère modifient les sensations optiques et acoustiques; ainsi l'effet, et par conséquent le caractère de cet air, doit être exprimé. Il faudrait qu'un peintre pensât toujours à l'effet aérien d'un son éloigné, lorsqu'il représente l'effet aérien d'un objet enfoncé dans le tableau; il devrait penser aussi que ces différences de sensations éprouvées par l'ouïe, sont si positives, que l'ouïe, ainsi que la vue, distinguent les plus petites distances du son et des couleurs, et que, lorsqu'elles ne les distinguent pas, c'est que l'air est altéré par quelque dérangement accidentel, par quelque brisement ou réfraction, ou impureté qui empêche son effet libre et naturel. Les bruits incertains ou les couleurs incertaines qui le troublent sont ces accidens. Tout ceci prouve avec quelle justesse, avec quelle vraisemblance le peintre doit répéter la marche optique et aérienne dans sa régularité, puisque, dans la nature même, les sens sont deçus par des effets accidentels, qui semblent être des faussetés.

Le son de l'écho, en retour sur l'auditeur, perd de son intensité de réflexion par cette distance double; c'est ainsi que la réflexion optique, produite par un corps enfoncé dans le tableau, éprouve une perte par cette distance doublée. Lorsqu'on est tout près d'une glace pure, on y voit les objets comme s'il n'y avait point de glace; mais si cette glace est à quinze pieds de nous, les images, ou pour mieux dire la réflexion des images est affaiblie par ces quinze pieds d'air ou d'éloignement qui nous sépare de la glace.

Le chap. 302, tom. VI, explique toute cette question (Voy. aussi le chap. 432.). Il serait inutile de discourir sur le caractère toujours un peu ondulé des eaux qui ornent les campagnes, sur la hauteur du point de vue qui fait que la réflexion ou l'image de ces eaux est plus ou moins vive ou amortie, etc. Ces diverses particularités seront aperçues et recueillies par l'artiste studieux, muni du principe premier et fondamental.

CHAPITRE 515.

COMMENT ON REPRÉSENTE EN PERSPECTIVE LA COULEUR DES LUISANS.

Il nous faut parler de la teinte des luisans. Nous avons déjà expliqué ce qui concerne leur place, etc., et leur ton; il ne reste donc qu'à expliquer ce qui est relatif à leur teinte.

Sur les corps, polis absolument blancs ou incolores, la

teinte du luisant n'est autre que la teinte même du luminaire qui se réfléchit sur ce corps à tel ou tel degré. Ainsi l'azur d'une fenêtre située au nord, le doré du soleil, etc., doivent dans ce cas être répétés perspectivement sur le point luisant. Quant au ton du luisant, il dépend, ainsi que nous l'avons dit, et de l'éclat du luminaire et de la clarté du corps sur lequel il reluit; mais sur les corps luisans colorés, il arrive que leur teinte se mêle toujours plus ou moins à la teinte du luminaire, et cela selon l'obliquité. Cette règle explique pourquoi la teinte d'un luminaire azuré, réfléchi sur des cheveux blonds, est différente de ce qu'elle serait sur des cheveux noirs; cette règle explique aussi pourquoi le luisant est différent sur du satin rose et sur du satin bleu, différent sur l'or et sur l'argent, sur l'acier et sur le cristal, etc.: la lune, le soleil, les flambeaux produisent aussi des luisans différens. Rien n'est si aisé à comprendre que la cause de tous ces effets; et ce qui a été dit précédemment facilite suffisamment cette analyse. En la suivant donc avec quelque attention, le peintre parviendra à faire reluire dans ses tableaux tous les corps polis; et, au lieu d'y produire des taches, il parviendra à une illusion capable d'étonner et d'émouvoir fortement le spectateur.

CHAPITRE 516.

COMMENT ON REPRÉSENTE EN PERSPECTIVE LA TEINTE PROVENANT DES BROUILLARDS, VAPEURS, POUSSIÈRES, etc.

Il y a des atmosphères brumeuses chargées de vapeurs ou brouillards, ou même de poussières, colorées d'une certaine teinte. Dans quelques campagnes, le crépuscule se manifeste à travers des brouillards bleuâtres : quelquefois, et à d'autres heures, ce brouillard est rougeâtre ; les poussières ont aussi une couleur que modifie la position du soleil ou du luminaire, celle du spectateur, etc. Il importe donc de bien représenter l'effet perspectif de ces vapeurs, et de bien composer par conséquent la teinte géométrique et géométrale de l'objet influencé par cet air chargé, dans lequel il se trouve plongé. Ce que nous avons dit sur cette question générale, tom. VII, chap. 434, pag. 329, doit suffire. Ainsi la teinte évanouissante de l'échelle scénographique, adoptée pour ces effets, influera par une dégradation plus ou moins rapide sur la teinte de l'objet; et cette rapidité de dégradation ou d'altération sera proportionnée au degré de nébuleux de l'atmosphère et à la distance du spectateur. Quant à la teinte de l'objet, ajoutons que son géométrique ne saurait être très-énergique, puisqu'elle est affaiblie par le peu de splendeur de l'atmosphère. Enfin, et pour établir une comparaison distinctive entre l'effet d'un luminaire coloré et l'effet d'un brouillard coloré, disons que plus

les objets sont enfoncés dans le tableau, et plus les brouillards semblent couvrir ces objets de leur couleur; mais qu'au contraire sous un luminaire, coloré, plus les objets sont enfoncés ou éloignés de ce luminaire coloré, moins ils sont atteints de sa couleur, et plus ils conservent leur teinte géométrique modifiée par celle de l'air général.

CHAPITRE 517.

DE L'EXAGÉRATION OU EXALTATION DES TEINTES LORSQUE LA REPRÉSENTATION PERSPECTIVE DES OBJETS EST COLOSSALE.

On doit conclure, de ce qui a été dit au chap. 435 du clair-obscur, que si l'exagération des couleurs est nécessaire dans les représentations colossales, cette exagération est peu favorable à l'illusion. Si donc il convient, d'une part, de sauver l'effet de la grande distance qui éloigne du spectateur les vastes tableaux; de l'autre on ne peut empêcher que le spectateur ne sache très-bien, malgré cette exagération, que les couleurs posées sur la toile sont au niveau et non en deça du cadre. En étendant ces raisonnemens, on verrait qu'ils ne sont pas en faveur des peintures colossales.

Remarquons que cette question diffère absolument de celle où il s'agit de l'exagération nécessaire et indispensable, lorsque les lieux où l'on voit les tableaux sont obscurs et capables d'anéantir la splendeur et l'énergie des couleurs. Ici il ne s'agit donc exclusivement que des

calculs de perspective, et de proportionner l'apparence d'énergie des teintes avec les mesures ou les dimensions exagérées des représentations qu'on a cru nécessaires de rendre colossales, eu égard à la grande distance qui, dans des lieux vastes, sépare du spectateur le tableau. Ainsi non-seulement les tons doivent être exaltés, mais aussi les teintes; et cette exaltation n'est point une affaire de goût, mais une nécessité optique. Les peintres sages, qui se sont contenus dans cette juste exagération perspective, ont été approuvés; et les Italiens, et surtout les Vénitiens, parmi lesquels il faut citer Paul Véronèse le premier, ne sont point sortis de la vérité dans ces sortes d'exagérations. Mais Rubens et ses parodistes (à ceux-ci on peut associer beauconp de peintres récens) ont trop souvent fait parade d'exagérations de coloris, très-fausses, parce qu'elles n'étaient nullement contenues dans les limites des règles de l'optique : en un mot, on peut affirmer que pour s'abandonner avec succès à l'exagération en général, il faut être très-instruit dans la perspective et dans la chromatique. Une foule de peintres, qui ont représenté en petit la nature, démontrent encore la justesse de cette assertion; car, dans leurs petits tableaux l'exagération prétentieuse qu'ils affectent si souvent, et leur manière dite vigoureuse, mais dépourvue d'air et de transparence, n'est qu'un contresens et une fausseté qui blessent à chaque instant les amis de la vérité lorsqu'ils sont en présence de ces mêmes peintures.

CHAPITRE 518.

DE L'EXAGÉRATION DES TEINTES SUR LES POINTS DE LA SUPERFICIE PEINTE VUS OBLIQUEMENT, ET PAR CONSÉQUENT EN RACCOURCI, LORSQU'IL ARRIVE QUE LA DISTANCE PRESCRITE EST TROP COURTE.

Voici encore une question toute optique, et qui appartient à l'art des mesures ou à la perspective. Toute superficie colorée, soit toile, soit panneau ou muraille, etc., vue en raccourci, éprouve une décoloration apparente par cet effet d'obliquité visuelle; c'est ainsi qu'elle en peut éprouver une aussi par l'effet de son obliquité au luminaire. Si donc l'œil qui regarde un tableau est très-près ou trop près de ce tableau, les teintes qui sont sur les points vus obliquement de ce tableau et en raccourci, puisqu'ils se présentent de côté à la vue, se décolorent. On demande donc s'il convient de réparer cette décoloration apparente, en exagérant ces mêmes teintes du tableau. Nous avons déjà répondu que, pour peu que l'œil puisse se mouvoir de droite ou de gauche sans rétrograder, ces corrections ou ces exaltations, qui seraient bonnes pour un point d'aspect, deviendraient des faussetés pour un autre; en sorte qu'il ne convient de faire ces mensonges qu'autant qu'ils se convertiront en vérités permanentes. Si donc, pour une peinture vue de très-loin, telle qu'une coupole, par exemple, il est bon de sauver cette diminution et cette décoloration des surfaces vues obliquement de ce point unique et éloigné, il ne

convient pas, dans tout autre cas, de chercher à sauver par une incorrection, une erreur que le moins instruit des spectateurs n'attribuera jamais à l'artiste, mais bien à la trop courte distance ou profondeur du site. Ce serait donc substituer des mensonges à des incorrections accidentelles et passagères, et faire parade d'un purisme que chacun trouverait assez mal entendu. (Voy. le chap. 436, pag. 336.)

CHAPITRE 519.

DES LIEUX ET EMPLACEMENS OU SONT EN GÉNÉRAL EXPOSÉS ET CONSIDÉRÉS LES TABLEAUX; DE L'EXAGÉRATION OU EXALTATION DES TEINTES, PROPORTIONNELLEMENT A L'ESPÈCE DE LUMIÈRE QUI ÉCLAIRE CES LIEUX, ET A LA DISTANCE OBLIGÉE DE LAQUELLE CES TABLEAUX SONT APERÇUS.

De même qu'il y a des salles peu favorables aux concerts de la musique, parce qu'elles sont trop sourdes ou trop vastes ou trop sonores, ce qui oblige les musiciens ou les orateurs qui s'y font entendre à calculer les effets acoustiques du son, et à en modifier les intensités selon le caractère de ces lieux; de même les tableaux sont quelquefois vus dans des lieux défavorables, où l'éclat des couleurs est trop amorti ou trop développé, en sorte que le peintre coloriste est obligé d'ajuster, pour ainsi dire, sa palette au caractère de ces emplacemens et d'exalter ou d'assourdir ses couleurs afin qu'elles paraissent dans le degré qu'il a cru devoir déterminer.

On peut dire qu'il n'est guère de tableau un peu grand, qui ne soit fort différent lorsqu'il est exposé dans un salon d'appartement, de ce qu'il étoit dans l'atelier du peintre : aussi le choix du site et du jour est-il si important (les marchands de tableaux y font grandement attention) que changer le jour qui éclaire un tableau, c'est quelquefois changer le tableau lui-même. Chacun sait que les panoramas doivent la moitié de leur succès au moyen auxiliaire du jour calculé qui les éclaire.

Comment donc procéderont, dans ces exagérations ou ces modifications, les peintres qui, ne connaissant ni la loi de l'achromatisme, ni les degrés d'illumination relatifs que manifeste telle ou telle couleur par rapport à une autre, ni les calculs qui font adopter des résolutions de clair-obscur et de coloris, ni enfin la loi de l'unité et de l'harmonie, etc., etc.? Ils feront, répondra-t-on, comme ont fait une foule de peintres habiles, qui ne s'embarrassaient pas dans tant de questions, et qui par leur sentiment seul ont trouvé juste, et ont triomphé très-habilement, très-ingénieusement des obstacles provenant du jour faux et ingrat des localités. Ils feront, ajoutera-t-on, comme a fait Rubens, comme ont fait Jacques Jordaëns et tous les bons élèves de Rubens. Cependant je demanderai si au contraire il n'est pas évident que ces habiles coloristes étaient instruits de l'optique de la peinture, et si ce n'est pas pour avoir ignoré ces règles et ces questions d'optique que tant de parodistes de ces maîtres ont étalé leurs laids mensonges, leurs couleurs outrées et bizarres, et ont enfin, par des milliers de tableaux maniérés, rendu haïssable la peinture.

Oui, les exagérations des teintes doivent être le résultat

du savoir et des mesures; et quand même ce serait le sentiment que l'on interrogerait le plus souvent dans ces cas, la partie positive du coloris n'y doit pas moins être rigoureusement étudiée.

Au reste nous avons déjà parlé d'une autre espèce d'exagération, celle qui est relative aux objets d'une dimension colossale. Une troisième nécessité d'exagérer les teintes sera signalée au sujet de l'altération que subit avec le temps la peinture à huile. Il ne serait pas difficile de confondre ces choses, de s'égarer dans ces différences et de préférer la routine, la singerie et les à-peu-près hardis aux vrais procédés qui exigent de l'application et de l'étude.

De même que certaines gens à prétention ont le verbe haut et tranchant, de même certains peintres visent à l'effet, forcent leurs couleurs, et veulent frapper de loin. Mais l'homme éloquent ne frappe d'abord que modérément, et l'énergie bien entendue de ses discours captive peu à peu; tandis qu'on se détourne de ces forts et bruyans parleurs dont les éclats n'expriment rien de sincère. L'orateur dont le ton n'est point forcé et dont l'énergie est naturelle sera donc toujours préféré. Rubens, dans ses beaux portraits, est vrai lorsqu'on les considère de la distance requise; et vus de près, ils paraissent savamment outrés; mais les portraits des parodistes de Rubens sont outrés de loin comme de près; ils mentent de près et ils mentent encore de loin. Quant à Vandyck, il n'a pas toujours cru devoir employer une aussi haute exaltation de teintes que son maître; cependant les parodistes de ce coloriste, si sage, si savant, parlent encore trop fort, même lorsqu'ils restent proches, et leur habitude de

forcer le ton et l'accent ne les abandonne jamais, bien qu'ils se proposent souvent l'imitation de certains maîtres dont la palette est très-modérée.

Lorsque ces gens qui ont le verbe haut rencontrent des rivaux qui veulent les éclipser, qu'arrive-t-il? c'est que les uns et les autres prennent l'habitude de forcer simultanément leur organe : il en est de même des peintres. Tous ceux qui prétendent à la force et à l'éclat se font entr'eux une habitude de forcer leurs couleurs et de prodiguer les extrêmes, les contrastes; en sorte que plus d'un concours n'offre qu'une lutte pitoyable de mensonges et de parodies plus ou moins extravagantes. Cependant le principe du beau proscrit toutes les exagérations fausses et fatigantes, bien qu'il exige la vigueur et l'élévation.

Tiziano, lors de sa brillante époque, fut le coloriste par excellence, en cela qu'il était vigoureux et d'un accord charmant, en cela qu'il était fier et très-chaleureux, tout en étant simple et naïf; il était enfin suave et solide à la fois, très-naturel et tout éclatant des plus hautes richesses chromatiques. Quant à Rubens, qui dut sa grande instruction à l'étude des chefs-d'œuvre de Tiziano et de Paul Véronèse, il a prétendu dépasser ses maîtres en outrant son coloris : il a visé à la fraîcheur et à la magnificence; mais il est au-dessous de ses modèles en vérité et en beauté. Il semble avoir reproché à Tiziano, à Paul Véronèse, à Giorgione la modération ou la rupture de leur vermillon; mais jamais Tiziano n'aurait voulu admettre les rouges éclatans de Rubens, bien qu'aucun peintre ne connût mieux que Tiziano à quels degrés de force et de puissance sont élevés les tons naturels et perspectifs; bien qu'aucun peintre ne sentît mieux que lui

que l'imitation vraie exige très-souvent les calculs d'une certaine exagération. Au reste les expressions employées par Paul Lamazzo au sujet de cette science chromatique, possédée par Tiziano, ne sont pas équivoques, et la marche que suivait en ce point ce célèbre coloriste y est assez clairement indiquée.

Ainsi cette nécessité d'exagérer ou de modifier les couleurs en peinture, n'autorise aucun mensonge, aucune laideur; en sorte qu'on ne doit ni, comme les parodistes de Wateau, de F. Barrocci, de G. de Crayer, étaler des couleurs vives semblables au son aigu des fifres ou des violons criards, ni tomber dans les ténèbres monotones et laides des imitateurs de Rembrandt; ténèbres dont le père Castel semblait se rappeler l'effrayante laideur, lorsqu'au sujet du bruit épouvantable de quelques orgues énormes de nos églises, il dit: « Un vent sourd, une es-» pèce de râlement enterré se font entendre dans des » tuyaux de trente-deux pieds, etc. »

Je m'en tiens à ces observations, et je n'opposerai plus qu'une seule phrase aux prétentieux qui font parade de certaines couleurs, comme les laquais font parade de certains mots qu'ils répètent à contre-sens, et que souvent ils estropient. Cette phrase est de Quintilien : « On s'ima-» gine, dit ce rhéteur, que l'art manque s'il ne frappe » d'abord la vue; pour moi, au contraire, je tiens qu'il » cesse au moment qu'il devient si remarquable, et notre » vanité est ce qui nous trahit. » (Ins. Orat. lib. IV. c. 2.)

CHAPITRE 520.

INDICATION D'UN MOYEN-PRATIQUE DE REPRÉSENTER PERSPECTIVEMENT LES TEINTES DES OBJETS.

Dans tous les arts les moyens-pratiques sont surtout employés avec succès par les artistes instruits de la théorie ou des raisons scientifiques; et l'on peut même dire que l'expérience des praticiens n'est autre chose que la découverte, qu'à la fin ils parviennent à faire, des rapports qui existent entre leurs diverses pratiques et les principes théoriques de l'art. Celui-là donc qui connaîtra les lois de la perspective des lignes et des couleurs, lois que nous avons tâché d'expliquer et de définir en traitant soit de l'achromatisme, soit de l'air, soit des échelles de dégradation, etc.; celui-là, dis-je, aura un bien grand avantage sur l'ignorant dans l'emploi des divers moyens-pratiques et expéditifs imaginés par l'industrie artistique. Le moyen que nous allons proposer est donc dans ce cas: ce moyen est, pour ainsi dire, le même que celui dont il a été fait mention au chap. 438, où il est question des tons.

Puisque la peinture est un miroir, et que la toile du peintre doit faire l'office d'une glace, ou, si l'on veut, puisqu'une glace bien pure est une espèce de tableau ou une superficie plate qui répète les objets, il faut en conclure que tout l'art du peintre imitateur consiste à répéter, avec une exactitude absolument parfaite, les mêmes teintes réfléchies ou sensibles sur la glace, ou bien les

teintes telles qu'elles apparaissent là où elles s'arrêtent sur une vitre transparente, interposée entre les objets et le spectateur (dans le cas toutefois où l'œil et la vitre restent immobiles et situés en un point fixe et déterminé). D'après cet exposé, il est facile d'imaginer qu'un peintre praticien, qui voudrait s'exercer sur une vitre réelle, n'aurait rien de mieux à faire que de déposer devant ou derrière cette vitre ses couleurs, soit au moyen d'un pinceau aussi long que la distance qu'il y a depuis l'œil jusqu'à cette vitre, soit à l'aide de tout autre moyen. Or il faut que ce petit échantillon d'essai déposé sur la vitre soit tellement juste, qu'il se confonde avec l'objet aperçu derrière cette vitre, en sorte que, quand ce point de la vitre restera couvert de cet échantillon, on croira toujours qu'on voit l'objet et non cet échantillon. La même pratique peut avoir lieu sur une glace étamée ou miroir, et la teinte d'échantillon apposée sur ce miroir devra être telle que l'œil, placé à la distance adoptée, ne puisse pas distinguer, si cet échantillon est la réflexion de l'objet lui-même dans la glace, ou s'il est une touche du pinceau et une couleur déposée sur cette glace. C'est en parler fort à l'aise, dira-t-on, que de supposer une telle similitude, une telle illusion, un tel éclat enfin, et jamais la couleur matérielle apposée ne produira une si parfaite analogie; mais remarquons ici le grand auxiliaire que procure une assez grande distance, ainsi que l'immobilité du spectateur auquel, dans ce cas, on n'accorde point le droit de s'approcher du tableau.

Les peintres d'enseignes qui ont à représenter des objets placés dans la montre d'une boutique ne font pas d'autres comparaisons pratiques; et s'il s'agit par exem-

ple d'un étalage de charcuterie, ils font en sorte que les saucissons, les tranches de jambon, les boudins blancs et noirs représentés, soient absolument semblables (étant vus de la distance adoptée) à ces mêmes objets, qu'ils disposent exprès dans la montre, de la même manière qu'est disposé le tableau qu'ils veulent faire.

Lorsque l'objet qu'on veut imiter est placé à contre-jour, et que l'amassète que l'on veut comparer à cet objet est trop peu illuminée, étant à contre-jour elle-même, la comparaison ne peut plus être employée avec succès : tel est, par exemple, l'effet d'un horizon très-brillant. Dans ce cas il faut avoir recours à un miroir et tourner le dos à l'objet; par ce moyen l'amassète pourra être comparée à l'objet vu dans le miroir, la lumière naturelle éclairant alors suffisamment l'amassète.

Ce point pratique de coloris est si facile à comprendre, que chaque élève imaginera aisément une foule d'exercices propres à l'habituer à ces comparaisons perspectives des couleurs. On peut, par exemple, placer plusieurs petits cartons parallèlement et enfoncés à des distances diverses les uns des autres, mais ne se masquant pas entièrement par rapport au spectateur ou au peintre qui resterait fixe à la distance; puis on placerait un semblable carton parallèle là où est censée la vitre ou le tableau; et ce carton, qui serait en effet le tableau ou l'image, sera peint de couleurs telles qu'en l'élevant ou en le portant de côté, de manière qu'il semble être la continuation d'un des cartons éloignés, sa teinte, vue au point de distance, se confonde avec la teinte de ce même carton éloigné : rien n'est si simple que cet exercice. J'indiquerai aussi, comme excellente, l'habitude d'ac-

corder avec des marbres véritables des marbres teints et imités soit en détrempe, soit à huile, soit au vernis ou à l'encaustique; on peut même peindre à même sur le marbre, de manière que les parties peintes et imitées ne semblent pas être de la peinture, mais bien les veines et les taches du marbre lui-même. Quant à l'illusion qu'on peut produire en peignant, par exemple, sur le plancher ou sur le sol, des pièces de monnaie qu'on suppose tombées par hasard, cette illusion s'obtient par une représentation géométrique, ainsi que celle que produisent les trompe-l'œil, lesquels ne représentent jamais d'objets ayant de la profondeur. On peut encore, pour autre exercice, prendre un double des échantillons perspectifs ou représentés plus ou moins éloignés, et comparer ces échantillons éloignés au même échantillon situé très-près; par ce moyen on remarquera quel est le degré de décoloration ou d'altération qui a lieu selon la distance des objets ou selon l'enfoncement des objets dans le tableau.

Enfin, le moyen-pratique de représenter à l'amassète les teintes perspectives des objets, est excellent pour donner cette idée toute simple que le tableau ou la toile doit disparaître, et que le matériel doit être tellement magique, que les objets semblent être isolés les uns des autres, et que le regard du spectateur s'enfonce dans l'espace; en sorte que ceux-là seulement parmi les objets représentés, doivent conserver, dans l'imitation, leur couleur géométrique et tous les détails de leurs formes naturelles avec leur dimension, qui seront situés tout contre cette vitre et au niveau du cadre; de manière que, pour les bien imiter, il n'y a qu'à les représenter

tels qu'ils sont. Par ces moyens tout directs, tout simples, le peintre sera dispensé de faire des efforts difficiles pour atteindre approximativement à la dégradation qu'il croit voir dans ses modèles; il n'aura pas l'œil et l'esprit dans une perplexité continuelle, et il ne sera occupé que d'une simple et directe comparaison. Au chap. 303, nous avons indiqué les moyens qu'il convient d'employer quand on dessine à vue; ici nous ne signalerons pas d'autre procédé de colorier à vue que celui dont nous venons de parler. Ajoutons cependant qu'il y a des vues tellement perçantes, qu'elles ont de la peine à parcourir tout ensemble plusieurs teintes diverses, et à les comparer, quels que soient leur volume et leur place. Les peintres, qui ont cette espèce de disposition ingrate d'organe, doivent donc resserrer le cristallin, le voiler en clignant les paupières, faire en sorte enfin que ce soient autant les rapports qui les frappent, que l'éclat de chaque teinte en particulier.

Quant aux preuves qu'on pourrait donner que plusieurs coloristes célèbres ont usé de ce moyen des comparaisons prises à l'amassète, il est évident que ces preuves sont manifestes sur plusieurs tableaux. C'est ainsi que l'emploi qu'on a fait des mesures et du compas est démontré par certaines figures dessinées, soit par Holbein, soit par Albert-Durer. Je citerai donc de nouveau Paul Véronèse, peintre très-instruit dans la perspective, lequel, ainsi que je l'ai déjà dit, posait franchement ses teintes mesurées. Si donc ce peintre a été si souvent heureux dans l'imitation des ombres et demi-ombres, c'est, il n'en faut pas douter, qu'il les composait en les confrontant avec la nature par des échantillons qu'il es-

sayait sur l'amassète. Je citerai, à ce sujet, un célèbre tableau connu sous le nom de la Vénus Colonna, parce qu'il a fait très-long-tems l'ornement de la galerie du prince Colonna à Rome. Rien de plus vrai que la demi-teinte de l'épaule de l'Amour et de la jambe gauche de Vénus. Cette jambe, ainsi que la cuisse et le genou, sont d'une vérité de demi-ombre remarquable; mais c'est surtout la couleur locale des reins de l'enfant, et de cette cuisse qui est admirable. C'est dans ce tableau qu'on voit qu'il est possible et qu'il est nécessaire de faire que l'ombre ne manifeste aucune couleur étrangère à la couleur géométrique de la carnation, et qu'elle soit simplement une privation de lumière sur l'objet, privation qui n'en dénature point la couleur. Quant aux plis des draperies sur cette même figure de Vénus, ils tournent, s'enfoncent, saillissent et paraissent être de la même couleur sur toutes leurs surfaces : artifice enchanteur qui fait oublier l'idée d'une superficie peinte, et qui nous transporte devant la nature elle-même.

Un peintre vénitien moderne ajouta à ce tableau, pour l'agrandir, deux marches tellement bien représentées (à l'aide de couleurs broyées au vernis de mastic seul), qu'elles produisirent une illusion complète. Voyez ce qui sera dit au chap. 592 de la peinture au vernis en général.

CHAPITRE 521.

QUESTIONS RELATIVES AUX REPRÉSENTATIONS INÉGALES, QUOIQUE SEMBLABLES, DES TEINTES ; REPRÉSENTATIONS DANS LESQUELLES L'ÉNERGIE DES TEINTES DE LA PALETTE N'ÉGALE PAS CELLE DES OBJETS NATURELS SERVANT DE MODÈLES.

Si, par une rigueur mal entendue, le peintre rejetait tous les objets ou effets naturels dont la couleur surpasse les moyens de sa palette, il se priverait d'une foule de beaux spectacles ou de beaux objets, qu'il lui importe au contraire de soumettre à ses imitations. Ce qui a été dit sur ce point au sujet du clair-obscur doit donc s'appliquer naturellement ici. D'un autre côté, vouloir outrepasser les limites de son art, et rivaliser avec les éclats de la nature, ou, pour dire autrement, se persuader que les représentations, toujours très-faibles de la peinture, produiront néanmoins sur le spectateur de fortes émotions, ainsi qu'en produisent les admirables et surprenans effets de la nature, c'est tomber dans une prétention funeste, et vouloir sortir du domaine de l'art. La peinture n'est point un art d'illusion, on en convient; mais il faut convenir de l'infériorité du résultat des couleurs, tempérées et si souvent mal illuminées, des tableaux comparés au résultat des couleurs énergiques, si ardentes et si fraîches de la nature. Tromper la vue n'est pas le but, cela est vrai; mais le peintre doit intéresser le cœur et produire de vives sensations. Or la seule indi-

cation des rapports qu'ont entre elles les teintes des objets naturels, indication que ne sauraient jamais accompagner cet éclat, cette énergie de la nature, ne peut pas être considérée comme un des grands moyens qu'on attend de l'art. Ainsi le peintre, tout en répétant proportionnellement et avec une grande justesse de rapports les couleurs brillantes des objets naturels, doit reconnaître la faiblesse de ses ressources optiques, et ne pas compter sur des impressions qu'il ne saurait effectuer. Cependant il ne doit point non plus renoncer à ces indications, puisque, si elles ne sont pas égales à la nature, elles servent à la rappeler et à produire ainsi sur le spectateur des idées et des sentimens.

Il est évident qu'un grand nombre d'habiles coloristes ont choisi dans la nature les effets modérés qui sont accessibles. Ils ont adopté certaines heures du jour et certains instans où un éclat inimitable n'affecte pas trop vivement la rétine. Lorsqu'on s'occupe de pareils choix et que l'on recherche les jours, les lieux sous lesquels les couleurs naturelles sont un peu amorties, quoique riches et belles, on reconnaît les choix qu'ont faits ces hommes habiles; on se dit voilà un Giorgione, voilà un Vandyck, un Tiziano; et l'on se persuade alors qu'il suffit de bien employer les ressources de la palette, mais qu'il ne faut point prétendre à des modèles qui surpassent ces ressources. Cependant, répétons-le, bien qu'on ne puisse augmenter l'éclat déterminé et limité des matières colorantes de la peinture, il y a de certaines manières d'indiquer dans un tableau des teintes naturelles plus éclatantes plus énergiques que celles qui sont à la disposition de l'art, et le spectateur se prête volontiers

à ces infidélités. Les affaiblissemens trop grands mais nécessités pour obtenir mieux la dégradation et le relief, il les justifie; et si ces affaiblissemens ou décolorations ne sont pas exactement tels que l'exige la rigueur optique, il ne tient pas compte de ces différences, il se prête à l'illusion; et, en voyant sur un tableau une draperie d'une teinte un peu outrée, il se complaît à y reconnaître la vigueur de la nature. Avec quels ménagemens cependant ne doit-on pas user de ces licences, et combien n'est-il pas nécessaire que des proportions optiques viennent diriger le peintre dans ces écarts! car, sans cette science mathématique du coloris, il pourrait tomber dans de funestes excès.

C'est donc avec une grande discrétion qu'il faut retenir le passage suivant, dans lequel Félibieu cherche à expliquer les raisons de Poussin au sujet du point qui nous occupe ici. « Le Poussin, dit-il, cherchait à imiter » cet aspect qui est le résultat d'une grande quantité » d'air interposé entre le spectateur et les petites figures » représentées, et il cherchait à imiter cet air interposé » qui les rend plus grises, et fait que la carnation n'est » pas si vive et si agréable. Cependant, ajoute-t-il, quoi» que la raison reconnaisse cette règle comme très-natu» relle, les peintres qui ne l'ont pas suivie et qui s'en » sont dispensés, tels que le Titien, Paul Véronèse, etc., » ont été plus agréables que les autres dans leurs carna» tions, parce que l'œil ne se soucie pas toujours que les » choses soient conduites par les règles de la raison, » pourvu qu'elles lui plaisent; et de même que les lu» nettes à longue vue font mieux discerner et connaître » les objets éloignés, de même le peintre, en fortifiant

» les couleurs et en les rendant plus sensibles, fait un
» effet semblable, et représente les choses plutôt belles
» et agréables que régulières; de sorte qu'il faut mettre
» une différence entre le jugement que l'œil fait d'un ta-
» bleau et celui que la raison en donne. »

Rentrons donc dans la question purement mathématique des couleurs inégales, quoique semblables, et offrons un guide ou une règle à l'artiste judicieux qui sait se méfier des ambitions de l'imagination. Ayant déjà exposé cette règle au chap. 439, pag. 348 du précédent volume, il n'y a plus à dire ici que, comme l'opération se fait sur le ton et sur la teinte réunis, il faut avoir égard et à la force du ton et à la force de la teinte, en sorte que l'on rapproche ou que l'on éloigne à volonté l'un de l'autre, ces deux extrêmes, lesquels par conséquent comprennent aussi et la teinte et le ton. Si donc l'échantillon clair, comparé à la couleur éclairée de l'objet, en est éloigné de trois ou quatre degrés (voy. la leçon, pag. 350 du précédent volume), il faudra que l'échantillon ombré soit décoloré de trois ou quatre degrés (ce qui s'obtient en prenant du noir pour comparaison). Ces deux extrêmes étant ainsi déterminés, on connaît tous les degrés intermédiaires qui coïncident avec les obliquités des surfaces au luminaire.

Je crois pouvoir terminer ce chapitre par un précepte recueilli à l'école de David : « Les demi-teintes du côté
» de l'ombre, disait-il, doivent être toujours, et sont en
» effet plus fortes et plus décolorées que du côté du
» clair; c'est d'ailleurs le moyen de ne pas faire paraître
» les ombres noires. »

CHAPITRE 522.

COMMENT ON PEUT RÉUNIR TOUTES LES TEINTES DES OBJETS SUR UN PLAN OU SUR UN TABLEAU PRÉPARATOIRE.

Des exercices, destinés à l'instruction des élèves et institués pour les former dans les comparaisons, dans les compositions des teintes selon tels ou tels cas; des exercices enfin imaginés pour accoutumer leur organe, et les familiariser avec les plus légères différences et précisions indispensables dans l'art délicat de la chromatique, ne sont plus nécessaires, il est vrai, lorsqu'il s'agit d'édifier un tableau et d'opérer en peintre; mais ils doivent être indiqués dans un livre théorique destiné à être consulté soit par des commençans, soit par des artistes qui veulent se rendre raison de tout, dans leurs travaux. Ainsi nous disons qu'on peut déposer chaque couleur principale et perspective des objets sur un plan, et là même où sont figurés ces objets sur le plan. Ces couleurs, qui auront été modifiées selon leur obliquité, selon l'air et le luminaire du site, etc., serviront, étant ainsi réunies, ou à soulager la mémoire des peintres studieux et très-exacts, ou à étendre et fixer les idées des commençans et des débutans qui doivent s'initier peu à peu dans cet art très-démontrable du coloris. Nous supposons donc qu'il est plus utile de faire ces exercices sur le plan même des objets qui sont à représenter, que sur une toile à part, en mettant des numéros à chaque échantillon de couleur.

Adoptons, pour premier exemple, le plan des trois cubes représentés sous la figure 362, et correspondant aux chap. 308 et 440. Les faces aperçues de ces trois cubes peuvent apparaître de mille façons quant à leur couleur : ces cubes peuvent être géométriquement gris ou noirs, ou blancs, ou bleuâtres ou jaunâtres, etc.; le luminaire qui les éclaire peut être ou serré et vif, ou vague, voilé et large. Ce luminaire pourra de plus être coloré de telle ou telle façon; enfin la distance pourra être ou courte ou éloignée, et les modifications perspectives varieront selon la place de l'œil. L'élève pourra donc multiplier et diversifier ses exercices de toutes sortes de façons, en employant à volonté des élémens variés eux-mêmes.

Si le peintre prend la précaution de déposer, comme par mosaïques, sur le plan, les teintes rendues ainsi perspectives et mesurées selon les règles de l'art; s'il les place à côté de chaque objet qui a été tracé sur ce plan (voy. ce qui a été dit à ce sujet au chap. 440, pag. 354), il pourra, en contemplant ce plan ainsi accompagné des couleurs perspectives, se rendre compte des effets, des modifications et des altérations chromatiques, et par ce moyen soumettre toute l'imitation à une rigoureuse analyse mathématique. Il est évident encore que le peintre retirera un grand avantage de cette réunion de toutes les principales teintes sur un plan, parce qu'il pourra convertir à volonté le perspectif en géométrique ou en géométral, et faire des changemens de choix, ou des corrections relatives aux mesures des couleurs; changemens auxquels il se déterminera par la vue du tableau perspectif, auquel il pourra procéder en même tems qu'il com-

pose les teintes de ce plan. D'ailleurs, lorsqu'on dépose les couleurs sur le tableau perspectif, on est tenté, comme malgré soi, de juger les teintes et l'effet des teintes par sentiment; or ce sentiment est extrêmement trompeur, et cela provient des oppositions des parties de la toile non couvertes encore de couleur; mais lorsqu'on dépose les échantillons perspectifs sur le plan, il ne s'agit nullement d'illusion ou de spectacle collectif; il n'est question que de justesse de mesures particulières, et cette exactitude requiert exclusivement toute l'attention.

Si le plan linéaire de toute une composition, ou de toute une figure, ou d'une tête seulement, est nécessaire pour bien connaître les formes, les positions, les raccourcis orthographiques de cette tête, de cette figure, de cette composition; et si l'usage si facile d'une échelle de réduction perspective nous fait connaître immédiatement quelle altération visuelle tel ou tel raccourci géométral doit éprouver, n'en est-il pas de même au sujet du ton et de la teinte soit d'un objet seul, soit de plusieurs? Ainsi leurs tons et leurs teintes étant ajoutés au plan, on obtient, par ce moyen, la connaissance scientifique complète de la partie optique du tableau; connaissance sans laquelle on risque de s'égarer dans les plus grandes faussetés.

N'est-elle pas vraiment aussi belle que nécessaire, cette théorie qui nous permet de tout analyser, de tout mesurer, de tout comparer, soit dans le dessin, l'aspect et la disposition, soit dans le coloris de tous les objets? et si ces analyses sont superflues pour l'artiste qui a fait de bonnes études, ne sont-elles pas indispensables, répétons-le, pour l'élève qui n'en est encore qu'à ces mêmes études?

ou, pour dire autrement, ne sont-ce pas ces mêmes études qui constituent l'instruction primaire, par laquelle tout peintre doit commencer ?

Redirons-nous que le subjectile qui doit recevoir ce plan et ces échantillons doit être de la même matière, ou de la même nuance que le tableau qu'on exécutera d'après ce plan, ainsi que de la même nuance que l'amassète qui aura servi à former ces échantillons; et ne semble-t-il pas inutile de répéter que les teintes des échantillons, placées sur un plan réduit en petit, sont cependant les teintes, soit réelles, soit modifiées, selon le véritable éloignement; en sorte qu'il peut se faire que sur ce plan réduit on place la teinte d'une montagne ou d'un édifice enfoncé d'une demi-lieue et plus ? Toutes ces remarques viendront à l'esprit de tout le monde.

On pourra très-bien, si l'on prend pour exemple le tableau qui représente l'Intérieur d'une église souterraine (voy. les fig. 375 et suiv.), associer au plan de chaque objet principal un échantillon de la couleur apparente. On en peut faire autant au sujet de la petite Maison de campagne et de la Vue représentant une porte de ville; puis si l'on veut représenter ces mêmes tableaux, soit par un air rougeâtre et au soleil couchant, soit par un air sombre interrompu par quelques échappées accidentelles de lumière, soit en changeant même la teinte géométrique des objets, leur distance, etc., il sera aisé d'exécuter tous ces changemens. De même le souterrain pourra être plus ou moins éclairci, et composé d'objets de toutes autres couleurs que celles qu'on a d'abord adoptées. Y a-t-il des exercices plus attrayans pour un élève studieux ? et cette conscience du positif dans la représentation

n'est-elle pas la source d'un vrai bonheur, surtout si on la compare à cette incertitude cruelle où laissent l'ignorance des règles, l'envie de répéter les maîtres, et ce conflit entre notre propre goût et le sentiment du vrai, sentiment qui, quoi qu'on en dise, domine chez tous les hommes ?

J'ajouterai que ce serait un excellent exercice que de réunir les teintes sur le plan d'un objet unique, tels qu'une tête, un fruit, etc., en ce qu'il y aurait peu de complication, et qu'on se rendrait un compte exact des plus petites surfaces; et, si l'on trouvait plus commode de déposer ces teintes, non entre les traits mêmes de l'ichnographie, mais à part et à côté, il n'en résulterait pas moins d'utilité; car c'est la comparaison des teintes de toutes ces surfaces aperçues selon un système d'optique adopté, qui est surtout la leçon qu'on se propose. Un élève qui aurait suivi de semblables études ne tolérerait jamais l'association de ces demi-teintes vertes et briquetées, de ces ombres rousses ou couleur d'encre, ni de toutes ces couleurs ridicules des maniéristes; et l'habitude de ne composer que des teintes vraies, accordées par la même cause, soit d'air, soit de luminaire, et variées selon le géométrique, etc., ne manquera pas de rendre cet élève extrêmement exact, extrêmement vrai, et même poétique par les choix toujours vraisemblables qu'il saurait faire ?

CHAPITRE 523.

APPLICATION DE TOUTE LA THÉORIE PRÉCÉDENTE AU COLORIS D'UN OU DE PLUSIEURS OBJETS DEMANDÉS POUR UN TABLEAU, ET DEVANT, PAR CONSÉQUENT, RÉUNIR LA CONDITION DU VRAI ET LA CONDITION DU BEAU. — EMPLOI D'UNE ÉCHELLE PERSPECTIVE, ABRÉGÉE DES TEINTES ET DES TONS.

En annonçant l'application de toute notre théorie du coloris et par conséquent du clair-obscur aux objets demandés pour un tableau, nous ne nous engageons pas du tout à offrir ici une production d'art recommandable sous le rapport du beau (une telle prétention serait une grande maladresse) ; mais nous nous proposons seulement de donner un exemple plus collectif que les précédens, et de mieux faire saisir la marche que doit suivre l'artiste dans son travail en général. C'est cette même retenue qui nous a empêchés de donner en gravure aucun exemple collectif, soit de la beauté dans le geste et dans la forme de la figure humaine, soit dans la composition, soit dans les draperies, les fonds, etc., etc. Le lecteur prendra donc, pour ce qu'elles sont seulement, les indications gravées que nous avons cru devoir placer ici pour l'intelligence de notre doctrine. Et, comme nous voici parvenus au point où le lecteur pourra nous entendre dans l'analyse des diverses conditions qui constituent un tableau quel qu'il soit, nous allons choisir des exemples collectifs de diverses espèces, mais sans contracter

l'engagement de produire des compositions importantes, qui exigeraient les soins et les recherches d'un burin très-châtié.

Tableau représentant une Maison de campagne (fig. 517.)

Ce sujet, qui semble fort mince, est choisi, afin de prouver que les productions, même les moins importantes de la peinture, doivent tendre à un but moral et utile, et que la seule exactitude de représentation n'est que la moitié de toute l'obligation imposée à l'artiste [1].

Composition. — On se propose de peindre, dans ce tableau, la paix et le bonheur, qui sont ordinairement les fruits de l'aisance ainsi que de la simplicité des mœurs; aisance et repos que l'on suppose ici mérités et bien acquis par les services rendus, que requiert toujours la société.

Dans un site frais et varié par les eaux, par les collines et par la verdure d'une végétation féconde, on aperçoit une habitation simple et de bon goût. Au prime-abord le spectateur reconnaît que l'aisance doit rendre indépendans les maîtres de ce séjour. L'élégance du lieu n'est point portée au delà des bornes où commence

[1] Cette obligation d'atteindre un but moral et utile, à l'aide des productions des beaux-arts, est, selon moi, une de ces vérités importantes qu'on ne saurait trop démontrer. Nous avons essayé, aux chapitres 98 et 141, de nous faire entendre sur ce point nouveau, pour ainsi dire; mais ayant réfléchi depuis sur l'utilité et la hauteur de cette question, nous avons cru qu'il convenait de la considérer encore une fois, et cela dans l'utilité de l'art, dans celui des artistes, et enfin dans celui de la société. Des nouvelles observations trouveront donc place dans le chapitre 536, où nous aurons à parler des différens genres en peinture.

l'opulence ou l'éclat d'un luxe recherché. L'ensemble de cette maisonnette est donc censé agreste, soigné et grâcieux à la fois.

On aperçoit, sur le côté, les ruines d'un vieil édifice; ces ruines rappellent les révolutions des sociétés et les vicissitudes du tems. Un antique château était là : les luttes militaires des époques reculées l'ont probablement animé jadis; et maint chevalier a dû y combattre vaillamment, et y a peut-être péri sous les yeux de sa dame. D'autres mœurs sont survenues....... Près de cette ruine féodale, une habitation d'un goût tout moderne vient d'être construite; une cour, jolie et verdoyante, est égayée par les arbustes odoriférans et par quelques jolis oiseaux de basse-cour : une fontaine d'eau vive embellit ce lieu. Dans cette cour même on aperçoit la maîtresse du logis : elle est assise, surveillant les ébats de son plus jeune enfant. La parure de cette dame est très-simple, sans être trop négligée : on voit que les devoirs du voisinage et des égards de société règlent sa mise et ses manières, et que l'insouciance de l'égoïsme n'a point avili son cœur. Son mari est représenté prêt à sortir et à surveiller ses gens et toute sa maison, prêt à recevoir des amis, prêt enfin à méditer et méditant en effet sur la destinée de l'homme et sur la sienne propre. Ce maître de maison ne sera point oisif, on le voit : l'ordre qu'on remarque dans ce séjour ne peut provenir que d'un esprit droit et actif, ainsi que d'un cœur honnête. Il a su repousser les prétentions du luxe, et placer sa dignité et son bonheur dans la paix qui résulte d'une conscience sans remords.

Telle est l'idée générale de ce sujet; son mode, son caractère nous sont donc connus; ainsi on ne demandera

pas pourquoi cette jeune femme de chambre est occupée à prendre soin d'un perroquet; c'est que toute la besogne essentielle qui la concerne étant faite, le repas du matin étant terminé, et madame veillant en dehors à son jeune enfant, cette fille a le loisir de penser à cet oiseau. Pourquoi cette tente légère et de couleur rose est-elle si apparente à la fenêtre? C'est pour exprimer ces précautions et ces agrémens que se procurent volontiers les gens aisés auxquels de telles douceurs sont permises. Un jardidier vient puiser de l'eau en présence de sa maîtresse; point de cette contrainte qui attriste dans les grands châteaux; ce jardinier est un ami, un serviteur attaché au bonheur du maître. Enfin, dans ce bassin d'eau transparente et pure, des canards barbotent; sur le comble de cette vieille tour carrée des pigeons voltigent et roucoulent; un soleil demi-voilé éclaire et vivifie toute cette scène, et une atmosphère legère et tranquille embellit cette journée.

Disposition des lignes. — La ligne dominante du tableau étant horizontale, il importait de ne point contrarier cette ligne. Le vieux mur et les arbres qui sont verticaux ne sont donc que des variétés servant à faire ressortir cette ligne dominante horizontale. Le mur du jardin offre aussi une variété par sa forme courbe; enfin l'unité de la ligne horizontale est conservée et déterminée par ce même mur. Quant à la montagne, elle est mieux placée de ce côté de la maison avec laquelle elle produit une masse principale, que si elle était tracée de l'autre côté où elle apporterait une seconde unité, etc. (En rendant mobiles les objets de cette composition, et en les découpant soit sur l'élévation perspective, soit sur le

plan, on pourra facilement rencontrer l'ordre le plus favorable à la meilleure disposition.)

Clair-obscur. — Le mode du sujet étant Ionien, les tons doivent être légers, suaves, etc.; la masse de clair principal et dominant est donc déterminée par la maison; et la seconde masse l'est par la fontaine ou par l'eau que blanchit la cascade. D'autres rappels de clair subordonnés ont lieu. Quant au brun principal, il est produit par le vieux bâtiment et l'arbre qui l'accompagnent. Ce brun n'égale pas le clair, car le clair est beaucoup plus élargi que lui, par l'effet du terrain et par le ton demi-clair du ciel.

Coloris. — La couleur bleue et encore matinale du ciel (cet effet a lieu vers neuf heures), l'état incolore du soleil, la verdure bleuâtre du feuillage, ainsi que la couleur blanche de la maison et celle du toit couvert d'ardoises, déterminent un spectacle bleuâtre; ce spectacle est varié par le blanc un peu animé du terrain. La seconde couleur est le rouge rosé déterminé sur le vêtement de cette dame, sur la tente, etc.; enfin quelques fleurs safranées font naître l'opposition d'une troisième variété.

On pourra donc déposer sur le plan les échantillons de ces diverses teintes. L'ombre de la maison sera azurée, et par l'effet de la teinte évanouissante ajoutée à la teinte géométrale de cette maison, et par les reflets provenant du ciel et de l'illumination générale de l'air ambiant. Le ton de cette ombre sera léger, afin de sauver l'effet inégal qui résulte de la représentation du soleil. Quant à l'obliquité des courbes du mur, elle pourra de même être étudiée mathématiquement, à l'aide du plan et de l'em-

ploi du sinus. Tous les objets enfin seront, si l'on veut, soumis à un calcul certain, et un grand nombre de doctrines réunies dans ce traité pourront trouver leur application dans l'exécution de ce tableau [1].

Autre effet, autre mode, autres objets (fig. 518). Tout a changé; à ce calme bienfaisant succède le fracas d'une tempête : les tourbillons d'un vent furieux remplissent d'effroi les hommes et les animaux, qui cherchent un abri de toutes parts. Des nuées noirâtres sont violemment amoncelées par l'impétuosité de l'ouragan; les arbres se courbent; la grêle et la pluie, mêlées aux traits aigus de la foudre, font trembler d'effroi. En présence d'un tel spectacle l'homme sent son néant, et son orgueil s'éteint; il pâlit, et sa conscience s'agite lors des grandes catastrophes et des désordres terribles de la nature. Cette habitation, naguère si attrayante, est maintenant attristée par un voile ténébreux; un éclair épouvantable n'en illumine qu'une petite partie, et fait entrevoir déjà plusieurs effets du désastre; le vent ne cesse de mugir dans les combles du bastion antique; la pluie a

1 On voit que, ne voulant pas multiplier ici les estampes, nous nous sommes servis des mêmes figures qui n'avaient d'abord été imaginées que pour une démonstration perspective linéaire, en sorte que c'est au lecteur à imaginer ou à chercher, dans les galeries et dans les collections, quelques compositions dans lesquelles les divers préceptes précédens se trouvent appliqués. Nous dirons encore que, si nous allons offrir ici le sujet de Danaé, peint par Tiziano, ce n'est pas qu'il en résulte un exemple très-frappant ni très-intéressant relativement à notre but, mais c'est parce que la simplicité et le petit nombre des objets qui composent ce tableau sont plus favorables au travail indicatif que nous avons adopté ici. Au reste, ce même tableau de Danaé nous servira aussi de démonstration quant à la touche, condition qui va être incessamment l'objet de nos recherches.

déjà entraîné des masses impures dans les eaux du bassin : tout est décoloré, tout est flétri; l'âme seule de l'homme vertueux reste calme en présence de ce spectacle.

Tableau représentant une église souterraine (fig. 519). Quelle serait triste la destinée de l'humanité, si l'idée d'une vie future et meilleure ne lui servait pas de soutien! Remarquez la teinte lugubre qui obscurcit ces voûtes profondes; cependant au dessus de ce souterrain s'élève un temple qu'embellissent souvent les fêtes joyeuses de l'Hymen. Dans ce souterrain au contraire résident le deuil et le silence de la mort. Là sont venus se briser tous les souhaits de l'ambition, toutes les prévisions de la vanité. A l'aspect de ces tristes lieux on se demande s'ils ne sont visités que par des voyageurs qu'y amène une stérile curiosité. Mais non; une épouse fidèle vient y déposer ses regrets et ses larmes; les regrets, les larmes de la vertu. Nous la voyons fuyant son palais somptueux, et venant implorer l'Éternel pour l'avenir céleste du prince, son époux, qu'elle vient de perdre. S'adressant aux restes inanimés de cet époux, elle fortifie en ce lieu ses vertueuses résolutions, celles de veiller avec sollicitude sur ses enfans chéris, celles de se rendre digne du même sort futur et fortuné qu'elle réclame pour le père de ses tendres enfans, pour eux-mêmes et pour elle... De quoi nous instruit ce tableau? il met en évidence le charme de l'amour d'une épouse, et l'attrait de la tendresse d'une mère. Ses larmes, on le voit, doivent soulager son cœur aimant, et la conscience d'une vie pleine de fidélité est, pour cette illustre veuve, la source de mille consolations.

Là est le siége où elle aime parfois à prolonger ses mé-

ditations ; ici, est placé le noble signe qui distinguait, dans les combats, la bannière de ses aïeux ; ces couronnes de verdure, elle aime à les renouveler ; cette eau sainte, elle en arrose la tombe de son époux ; un seul confident est témoin de sa douleur, et l'accompagne dans ce séjour de regrets...

Comment opérer la représentation de ce tableau ? un air noir en composera le ton évanouissant ; le ton géométrique des objets sera obscurci par cet air et par le luminaire triste de ce lieu. Une coupe accidentelle d'air demi-clair rompra cependant la monotonie de ce site, dans lequel un grand clair dominant, ainsi qu'un grand brun principal, sont visiblement ménagés. Le spectacle général est incolore, et c'est celui du clair-obscur qui domine ; aussi cette draperie bleue, suspendue à la voûte, est-elle d'une teinte fort rompue, ainsi que l'étoffe du siége et du tapis. La lumière de la torche est aussi très-affaiblie par l'effet obscur de beaucoup d'air noir interposé ; enfin une grande quantité de demi-tons procurent à ce tableau un aspect Lydien et très-mélancolique.

Mais changez le ton de ce jour ; éclairez ce site par un luminaire vaste et brillamment coloré ; ornez ces pilastres de vertes guirlandes ; amenez sur la scène des acteurs joyeux et élégamment parés ; faites enfin dominer la couleur vive de l'écarlate, qui ressortira à l'aide de masses secondaires bleues, et à l'aide d'autres masses de couleur jaune ou dorée ; vous changerez en vive gaieté l'impression lugubre de ce site : le coloris et le clair-obscur auront opéré ce prestige.

Tableau représentant Danaé et Jupiter (fig. 520). *Composition.* — La belle Danaé est tourmentée par la soif de l'or; l'or doit la séduire, et un Dieu achètera ses faveurs à ce prix. Le but moral de cette leçon est facile à apercevoir.

Livrée à des songes ambitieux, Danaé cherche en vain le repos; excitée par les cupides conseils de sa nourrice, elle appelle de ses vœux les richesses que le dieu séducteur va faire pleuvoir sur sa couche. Une pluie d'or enivrera ce cœur prêt à tout sacrifier : Danaé, malgré cet or, ne sera que malheureuse.

Tiziano a très-bien senti le mode magnifique et grâcieux de ce sujet. Une lumière dorée se reflette sur les chairs éclatantes de Danaé; un immense voile de pourpre sert de soutien à ce brillant spectacle, et la masse verdoyante d'un arbre superbe y vient faire contraste sur un ciel d'un azur riche et profond. Déjà les jets radieux d'une pluie d'or attirent les regards; déjà un magnifique bassin du métal le plus pur se trouve sur sa couche. Danaé est dans l'extase; son attitude est celle du délire, celle de l'abandon : la vieille sourit émerveillée, et ses mains avides s'entr'ouvrent pour recevoir le prix qu'elle croit mériter.

Clair-obscur. — La grande et imposante masse de clair est résolue d'une manière remarquable sur le talame et sur la figure nue de Danaé; un second clair a lieu sur l'épaule de la vieille et sur l'horizon, et un rappel est ménagé en haut du tableau. La vaste draperie offre le brun principal; le second est offert par le vêtement de la vieille, et le vase d'or est une troisième masse plus subordonnée. Enfin des demi-tons, suffisamment

abondans pour caractériser le mode du tableau, sont répandus sur le ciel, sur les chairs et sur l'étoffe du talame.

Coloris. — Quant à la couleur dominante, elle est évidemment rouge, et elle se développe d'une manière magnifique sur le grand voile de pourpre. L'azur du ciel et le jaune de l'or apportent leurs brillans contrastes.

La ligne principale est de même déterminée; elle est horizontale et moyennement agitée.

En somme, tout le caractère de ce tableau de mode Lesbien a quelque chose de magique, de grandiose et de divin.

Mais par combien de charmes un artiste grec n'eût-il pas soutenu la beauté de ce sujet! Quelle grâce, quelle élégance dans les formes n'eussent pas brillé sur ce corps si jeune, si animé! Comme la tête eût été placée avec vie et finesse sur ce col superbe! Mais pensons à l'école barbare des Bellini, et n'exigeons pas dans Tiziano le profond savoir et le goût exquis des élèves de Protogène ou d'Apelles.

La marche que doit suivre le peintre qui voudrait représenter les mêmes sujets que nous venons de tracer, est tout indiquée par les explications que nous avons données jusqu'ici.

Il est évident qu'on ne saurait obtenir la convenance et l'harmonie du sujet, si l'on ne confie pas ses essais à une esquisse peinte, et si l'on ne rapproche pas les échantillons selon leurs rapports de volume et d'emplacement, afin de juger de cette convenance et de cette harmonie. L'esquisse doit donc toujours être coloriée. Mais, ainsi que je l'ai fait remarquer, les représentations

en grand sont l'image ou la copie directe des couleurs des objets; tandis que, dans la représentation en petit par une esquisse, les couleurs sont affaiblies. C'est donc sur des échantillons faits à part que l'on doit arrêter la teinte générale des principales surfaces aperçues des objets; et ces échantillons, auxquels on pourra se fier, serviront à l'exécution de tout le tableau. A l'aide de l'esquisse on peut adopter ce qui est beau et vraisemblable; à l'aide des échantillons particuliers et mesurés on peut faire vrais ces mêmes objets bien choisis [1].

Emploi d'une échelle de réduction chromatique, ou échelle perspective abrégée des teintes et des tons.

L'échelle abrégée des couleurs est la même qu'on a pu employer pour la perspective linéaire. Nous en avons expliqué la construction dans le tom. VI, pag. 285 (voy. la fig. 223). Cette même échelle étant donc tracée sur un des côtés du tableau, il sera facile, en y examinant les réductions de dimension selon les enfoncemens, de connaître les réductions ou les altérations des couleurs selon ces mêmes enfoncemens. Dans le même tom. VI, pag. 285 (du Dessin), nous avons proposé d'associer à l'échelle linéaire abrégée une bande de couleurs dégradées, selon le même point de distance et le même point de vue

1 Ces échantillons particuliers peuvent être déposés par grands morceaux sur une toile où l'on aurait tracé grossièrement les figures ou objets voulus par le tableau, et il en résulterait une mosaïque composée des principales teintes. Ces grandes teintes plates, déposées carrément, et représentant grossièrement tout le sujet, frapperaient l'œil et l'esprit du peintre bien plus que si ces échantillons étaient épars, sans ordre, et jetés çà et là.

qui auront servi à construire cette même échelle. On peut, si l'on veut, faire figurer les trois couleurs élémentaires sur trois bandes parallèles, et y joindre même les trois couleurs binaires, ce qui ferait six bandes de couleurs verticales. Chacun agira en cela selon ses besoins et à sa guise; mais il est certain que ce moyen est excellent pour faire comprendre tout d'abord le degré d'altération scénographique des couleurs, degré manifesté aux grands intervalles ou aux enfoncemens dans le tableau. Nous avons conjecturé que les anciens usaient d'un semblable moyen; et une indication offerte par la peinture antique des Noces Aldobrandines sert à fortifier cette conjecture (voy. tom. VI, pag. 179). Dans tous les cas, ce procédé technique est aussi naturel qu'il est ingénieux; cette échelle chromatique peut être un guide excellent pour maintenir l'artiste dans les principaux rapports chromatiques de son tableau, et cela, soit qu'il ne l'applique qu'à une esquisse peinte, soit qu'il s'en serve pour conduire même tout son tableau.

Au reste, à l'aide d'une échelle chromatique, on peut se rendre compte des fautes commises dans quelque peinture que ce soit; et cette échelle rend le même service que l'échelle linéaire de réduction, à l'aide de laquelle on peut faire retourner au géométral les étendues ou dimensions perspectives. Ainsi on peut, en usant d'une échelle scénographique des couleurs, échelle construite d'après le point de distance et le point de vue adoptés dans la peinture que l'on veut soumettre à cette épreuve; on peut, dis-je, s'assurer soit de la vérité et de la convenance des couleurs géométriques des objets, soit de la justesse de modification scénographique qu'on leur a fait

subir; en sorte que les erreurs chromographiques peuvent se reconnaître et se juger à l'aide de cette échelle, tout aussi positivement que les erreurs linéaires. Cette condition dans la pratique du coloris peut être regardée aujourd'hui comme une espèce de découverte.

CHAPITRE 524.

DU SENTIMENT GÉOMÉTRIQUE ET PERSPECTIF DES TEINTES.

Nous avons dit que toutes les couleurs étaient mesurables et calculables dans l'art de la peinture. Ici nous ajoutons qu'un certain sentiment chromatique est d'ailleurs nécessaire au peintre, afin qu'il soit dispensé de mesurer continuellement, et afin qu'il puisse, dans certains cas particuliers, exprimer en plus ou en moins et toujours dans le sens de la nature. Cependant je suis loin d'affirmer qu'il faille opérer par sensation seulement, et sans s'en rapporter aux mesures; je dis au contraire que la sensation est extrêmement trompeuse, et qu'il faut ne l'interroger qu'avec réserve et seulement après que le calcul a produit ses résultats. Pour comprendre ce point assez délicat de chromatique, il importe de bien se rappeler ce qui a été dit au sujet du sentiment géométrique et perspectif des lignes (voy. tom. VI, pag. 444).

Tout le monde s'accorde à dire qu'il y a un sentiment vivifiant qui ajoute, pour ainsi dire, à la justesse des choses que l'on communique; c'est comme un accent à

l'aide duquel on exprime mieux; c'est une résolution significative, je ne dirai pas une exagération, mais une énergie, un sel qui relèvent tout ce que le peintre adresse aux yeux et à l'esprit : c'est enfin une magie d'expression et d'imitation qui semble échapper à l'analyse et qui dépend et résulte de l'organisation morale et physique de l'artiste. Combien de délicatesses, de nuances harmonieuses et charmantes ; combien de fiertés franches et hardies qui proviennent plutôt de l'âme de l'artiste que des mesures! Il est vrai que le savoir du peintre le met à l'aise et l'avertit de la convenance ou du danger de ces inclinations. En effet, un coloriste savant se livre bien plus librement à son sentiment que ne peut le faire un élève toujours incertain à cause de son peu de savoir. Mais à tous ne sont pas donnés cette chaleur, cette animation, ce tact exquis, si précieux et si favorable pour atteindre au but de l'art, qui est de plaire et de toucher. La nature seule dispense donc cette faveur; et si tous les peintres jouissent plus ou moins de ce sentiment chromatique nécessaire et influent, si l'expérience le développe et le vivifie, il n'en est pas moins un don du ciel et une pecfection naturelle qui distinguent et qui différencient les productions des divers individus.

Cependant, bien qu'il soit évident que ce sentiment chromatique si favorable, si nécessaire, soit une espèce de faveur, on ne doit pas en conclure que ce qu'on appelle le sentiment de la couleur ne se rencontre que très-rarement parmi les peintres, et qu'il ne puisse être le partage que d'un petit nombre. Le sentiment de la couleur proprement dit n'est que la faculté de comparer et de percevoir l'harmonie naturelle. Cette faculté est

commune à tous les hommes bien organisés. Quelques exceptions seulement ont lieu, par la raison qu'il existe quelques êtres dont les organes sont naturellement défectueux. Mais ce qui est rare, c'est cette disposition innée à préférer et à produire soit des couleurs vives et exaltées, soit des couleurs suaves et tranquilles, soit enfin des harmonies fières et élevées ou des harmonies tendres et d'une suave fraîcheur. Tous les organes ne sont pas en ceci susceptibles de la même sensibilité et de la même perfection. Giorgione et Rubens avaient reçu du ciel le sentiment des teintes vigoureuses et exaltées; ils avaient une tendance naturelle pour les harmonies fortes et brillantes. Léonard de Vinci, Corrégio avaient reçu du ciel un organe plus tendre: Salvator-Rosa, Holbein avaient l'œil dur; Claude Lorrain, Greuze avaient la rétine d'une sensibilité extrême. Quant à ces Flamands, à ces Hollandais si vrais, si finis et si suaves, parce que la nature est fine et suave; si vigoureux, parce que la nature l'est elle-même; jamais fades, parce qu'elle ne l'est jamais: ce n'est pas à leurs organes particuliers qu'ils doivent leur justesse de coloris, mais à leur exactitude., à leur justesse d'opérations et de comparaisons.

On a osé dire que le climat et le pays faisaient les coloristes; et parce que les peintres de l'école hollandaise et de l'école flamande, s'étant proposé exclusivement, pour ainsi dire, de parvenir à la vraie justesse d'imitation, s'en sont tenus au choix des objets individuels de leur pays, on en a conclu qu'ils étaient nés coloristes, et cela quoiqu'ils fussent coloristes d'une autre manière que les Vénitiens et les Italiens, qui aspiraient au contraire à des choix exaltés, et à ce qu'on a cru devoir

appeler l'idéal. Combien de mal-entendus se perpétuent même aujourd'hui sur ce point ! On semble vouloir confondre l'influence particulière de quelques idées acquises en certain pays, dans certaines écoles, d'après certains individus en vogue, avec les idées, les sentimens généraux, communs à tous les hommes de tous les tems et de tous les pays ; et parce que les sociétés, les siècles, les circonstances modifient les choix, les préférences, on s'obstine à conclure que c'est la nature qui produit ces influences ou ces modifications. Cependant le changement dans les goûts, ainsi que le changement dans les modes, démontrent tous les jours que, malgré ces variations passagères, les dispositions naturelles restent les mêmes, et que l'espèce humaine ne change en rien, malgré toutes les influences accidentelles. L'observateur qui aura vu les Français colorier sous Vanloo ou sous Boucher, et qui les voit colorier aujourd'hui, décidera-t-il que l'organe des Français a changé ? Voici cependant ce qu'on lit à ce sujet dans une de nos Encyclopédies :

« Peut-être ce penchant à une harmonie faible et sou-
» vent grise, est-il la suite de quelque qualité physique
» des organes ou du climat; elle peut avoir pour origine
» certains effets d'une lumière souvent voilée, qui s'offrent
» plus habituellement aux regards, ou certaines modifi-
» cations dans les organes de la vue; modifications qui
» peuvent être plus générales dans un pays que dans un
» autre. Au reste, si la cause est encore incertaine, l'effet
» n'en est pas moins constaté, et l'école française y paraît
» soumise. »

Il y a donc des gens qui, s'étant fait un système au sujet de l'influence des climats et des pays, vont jusqu'à

dire qu'un Vénitien doit être coloriste parce qu'il est Vénitien ; que si l'école flamande est célèbre par la couleur, c'est parce qu'elle existe sous le climat de la Flandre. Un Romain, suivant eux, coloriera toujours comme les Romains ont colorié ; enfin, ils vont jusqu'à distinguer non-seulement les provinces, mais même les villes. Pourquoi ces préjugés ? c'est qu'on croit le plus souvent que, chez les modernes, les beaux-arts, ainsi que le soutenait Perrault contre les anciens, ont été portés à la perfection, et que les artistes ayant mis en pratique toute la théorie, toutes les lois de l'art, les différences que l'on remarque dans les écoles doivent tenir à une autre cause qu'à leur méthode ou manière d'opérer, et que cette cause ne peut exister que dans le climat. Ces gens prévenus devraient savoir au contraire que les arts sont à peine sortis aujourd'hui de la barbarie, et que la plupart de nos peintres peu créateurs se sont donné pour modèle la manière de certains autres peintres accrédités, en sorte que ces imitations d'imitations qui ont appauvri l'art sont devenues classiques et propres à certains pays. Ne sait-on pas d'ailleurs que, quand des peintres ont voulu imiter la manière d'un autre peintre et le style d'une autre école que la leur, ils y sont parvenus ? Ces imitations appelées pastiches sont assez connues.

Dans l'Encyclopédie, on lit encore ce qui suit : « Le » ciel des bords de la Seine, où cette école (l'école fran- » çaise) est résidante, se trouve souvent peu serein, à » cause des humidités et des brouillards fréquens. Les » hommes et les femmes y sont plutôt pâles que sanguins » et colorés. Les fabriques ont une couleur peu variée, » et sont généralement grises ou blanchâtres, à cause du

» grand usage qu'on fait du plâtre; l'on s'aperçoit d'un
» autre côté que le plus grand nombre des peintres fran-
» çais qui habitent la capitale, ont un coloris dans lequel
» les teintes grises ou farineuses dominent sensiblement,
» et dont le blanc rend les lumières blafardes. Ce pour-
» rait être pour ces causes que leur diapazon (si l'on
» peut s'exprimer ainsi) est faible, souvent lourd et peu
» brillant. Il faut donc penser que des causes physiques
» établissent sur eux un ascendant presque irrésistible. »

Cependant ces raisons, alors qu'on les émettait, ne satisfaisaient pas tout le monde. « Nous avons autant de
» moyens pour colorier à Paris, disait le marquis d'Ar-
» gens, qu'en ont les jeunes gens qui vont à Rome pour
» se gâter et pour prendre un goût de brique dans les
» tableaux et dans les fresques de Jules Romain, dans
» les tableaux noirs du Carrache, dans les ouvrages cou-
» leur de cendre de Michel-Ange et de Daniel de Volterre,
» enfin dans le goût faible et grisâtre de presque tous les
» peintres de l'école romaine. »

Un autre critique disait : « Comment nos peintres dis-
» tingués ne résistent-ils pas à cet affaiblissement dans
» lequel ils ne tombent souvent qu'après avoir (dans le
» cours des études qu'ils ont faites en Italie) donné des
» preuves que l'harmonie vigoureuse n'est pas au-dessus
» de la portée de leurs organes et de leur intelligence? »

Les assertions de l'Encyclopédie, écoutées pendant un demi-siècle, deviennent aujourd'hui des absurdités : tout est changé ; le coloris des peintres français de l'école présente (1828) est vigoureux, exalté et très-brillant; et si l'altération qu'apportera le tems sur les matières employées dans ces tableaux n'est pas grande, on sera

frappé de cette différence et de cette supériorité du coloris français d'aujourd'hui [1]. Qu'a-t-il fallu pour déterminer ce changement, cette prédilection pour la puissance des teintes? Un hasard, l'essai de quelque novateur, une impulsion fortuite enfin. Les yeux sont les mêmes, l'aspect des bords de la Seine est le même, le ciel de Paris est encore gris; rien enfin de particulier dans la nature ni dans les organes n'a causé cette révolution si remarquable dans le coloris des tableaux du Salon de Paris; révolution qui, au reste, ne durera pas plus que toutes celles que la mode et le caprice introduisent dans les beaux-arts, surtout dans ce pays.

L'extension qu'on a presque toujours donnée à la signification du mot sentiment de coloris, ou sentiment de la couleur, a donc été forcée; et il est faux de dire que ce sentiment naît avec l'artiste, et que la nature le refuse à un grand nombre. Ce n'est pas le sentiment de la couleur qui est rare, mais c'est, ainsi que je l'ai dit, la faculté d'imaginer des combinaisons de coloris, ou, pour mieux dire, c'est l'aptitude au coloris. Il est très-rare

1 Malgré ce que je dis ici, je ne pense pas que cette vigueur de coloris soit le résultat du savoir, mais bien de certaines teintes convenues et trop souvent étalées à tout propos. La vigueur des tableaux flamands est le résultat de la justesse de représentation. La vigueur du plus grand nombre des tableaux tout récens, dont je parle ici, est si souvent une singerie des tableaux vénitiens, qu'on y a introduit par fois les mêmes étoffes, les mêmes objets qui figurent dans les tableaux vénitiens, afin d'ajouter à cette similitude qui fait dire aux amateurs que tel tableau tient à Paul Véronèse, à Tintoretto, à Bassano, etc. Assez long-tems les écoles d'Espagne, de France, etc., ont imité l'école d'Italie sans que l'art ait avancé d'un pas par ces imitations. N'y a-t-il donc pas mille façons d'être neufs, originaux, tout en étant vrais, vraisemblables, et tout en respectant la beauté?

de trouver des personnes qui ne sachent pas discerner par comparaison ou sentir les teintes ou les couleurs, et, dans le commerce, il n'est pas un commis qui ne distingue avec justesse les différences ou les similitudes des teintes des échantillons en tous genres qui sont soumis à son examen. Mais s'il est aisé de sentir les couleurs dans l'état simple de comparaison immédiate et géométrique, il est difficile de les juger dans l'état complexe du coloris. La distance de l'œil par rapport aux objets ajoute des difficultés pour l'élève, qui est obligé de répéter sur sa toile vue de près des teintes d'objets plus ou moins éloignés de la vue; et quand de plus il lui faut composer une teinte unique dans sa copie, pour répéter une teinte composée de teintes superposées, ou associées sans fusion dans l'original, alors commence la difficulté de combiner ou de sentir les combinaisons. Si d'ailleurs les oppositions dans l'original causent des déceptions et gênent l'œil du peintre dans les comparaisons partielles, son embarras augmente; mais, dans tous les cas, ce n'est pas son sentiment de couleur qui est en défaut, mais c'est son inexpérience, dans l'art d'analyser ou de conduire les combinaisons et les rapports. Or il faut convenir que cette faculté relative aux combinaisons ne peut appartenir qu'à une tête bien organisée.

Lorsque Giorgione et Tiziano s'essayaient à l'école des Bellini, leurs teintes étaient faibles, malgré l'aptitude innée de ces deux élèves pour le coloris; cependant l'expérience leur fit monter plus tard le diapason de leur palette, et leur disposition pour le coloris s'accrût et se perfectionna. Quant à Giorgione, il avait évidemment plus que Tiziano le sentiment des teintes fortes; aussi ces deux

peintres sont-ils distincts l'un de l'autre par cette différence dans tous leurs tableaux. C'est ainsi que Michel-Ange avait le sentiment de la puissance graphique, et de plus le sentiment des formes athlétiques; mais Daniel de Volterra, tout en le cédant en ce point à Michel-Ange, dessinait souvent tout aussi bien que lui. S'il faut admettre les dispositions innées ou les facultés particulières que les uns possèdent à un haut degré, et que d'autres ne possèdent presque pas, il reste encore à savoir quelle est la multiplicité, ou, si l'on veut, la subdivision, ou la variété de ces facultés et de ces dispositions. L'un peut avoir l'organe de la peinture en général, et cependant n'avoir pas l'organe des couleurs, bien qu'il ait l'organe du coloris. Une marchande de rubans, une fleuriste aura l'organe des couleurs, et n'entendra rien aux combinaisons chromatiques. Un autre au contraire, tel qu'un décorateur, sera peu sensible aux délicatesses des nuances et entendra très-bien la composition d'un ensemble tout chromatique. Tiziano apercevait des finesses qui échappaient à Giorgione; il en fut ainsi de Vandyck par rapport à Rubens : l'œil de Rubens était naturellement plus dur, plus fort que l'œil de Vandyck; mais Rubens, sans des influences particulières, eût pu rendre son œil bien plus délicat, bien plus fin et plus subtil. C'est ainsi que Vandyck a su donner au sien de la force et triompher de sa nature par des exercices vigoureux et des efforts exaltés. L'émulation qu'entretenait dans son cœur la vue des ouvrages si applaudis de son maître, et les élans auxquels il s'accoutuma dans ses études en Italie, produisirent ces résultats. C'est ainsi encore que Tiziano se montra digne rival de la chaleur de Giorgione, son

condisciple. Guido Reni fut très-fier, très-vigoureux sous les Caracci, et tant qu'il lutta avec Carravagio; mais aussitôt qu'il voulut attirer sur lui les regards par une manière nouvelle, son coloris devint plus faible, plus tendre, et peut-être que ce peintre reprit son caractère naturel qu'avait exalté la rivalité de Carravagio et d'Annibal Caracci, peintres si vigoureux, ses émules et ses maîtres. Enfin si plusieurs peintres ont changé de manière, doit-on dire que leur organe a changé? Non; mais ils surent le modifier. Malgré tout, l'aptitude innée s'aperçoit toujours, et le naturel perce au milieu de ces différences.

Revenons à la question des organes naturellement défectueux, et que l'exercice ne saurait redresser. Il faut convenir qu'il existe de ces organes défectueux; mais certainement ils sont très-rares, et l'on trouve bien plus souvent des oreilles fausses, insensibles à la justesse ou à la fausseté des tons, que des yeux insensibles aux couleurs. Il est très-possible encore que certaines personnes, qui distinguent et sentent parfaitement les différences dans les tons, et qui seront frappées, par exemple, des degrés d'obscurité ou de clarté, soit des ciels, soit des nuages, soit des corps lumineux quelconques, ne sentent que d'une manière fort incomplète les teintes des objets. Cependant on doit reconnaître que toute personne bien organisée sait distinguer aisément et les degrés d'intensité lumineuse et les degrés d'énergie colorifique. Si donc il est vrai que parfois il se rencontre des sens grossiers, qui ne perçoivent pas avec justesse les couleurs; ces exceptions, nous l'avons déjà dit, ne sauraient autoriser cette assertion banale et fausse, que les peintres sont nés ou ne sont pas nés coloristes; et de même que l'on ne

naît pas musicien, mais seulement avec une aptitude plus ou moins heureuse pour la musique, art qu'il faut cultiver, pour y réussir; de même on ne naît pas peintre, en ce sens qu'il faille un organe particulier pour exceller dans la peinture.

C'est très-inconsidérément que, pour excuser les mauvais coloristes, on a répété, ainsi que je l'ai déjà dit, qu'il y a des peintres qui voient jaune, d'autres qui voient violet. Cependant si un peintre voit jaune son modèle, il doit voir jaune sa copie; or sa copie étant trop jaune, puisque tout le monde en convient, elle doit lui paraître de même qu'à nous, plus jaune que la nature. Non; de tels peintres travaillèrent probablement de pratique; ils ne comparèrent pas avec la nature; ils devinrent maniérés dans leurs couleurs, et leur manière fut le jaune.

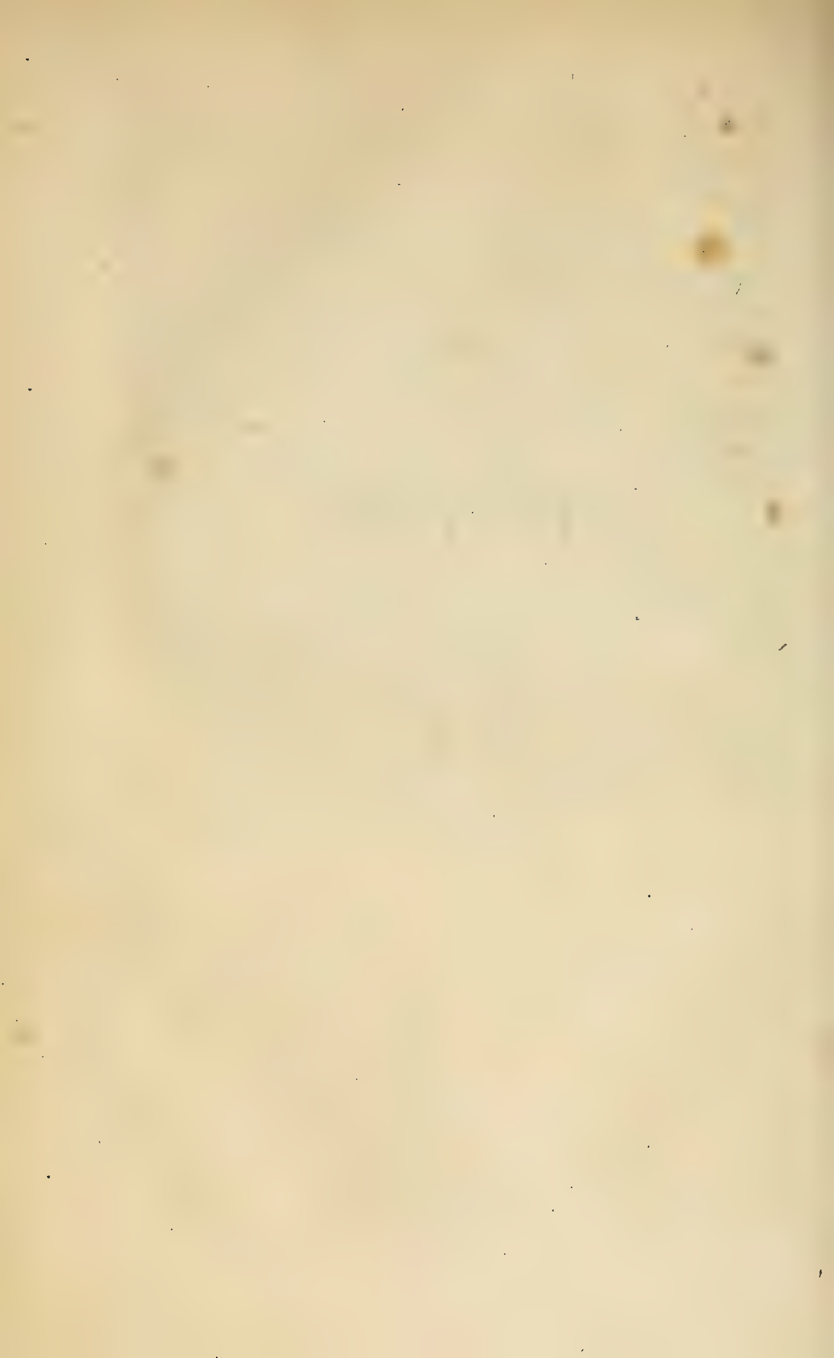
Quant aux individus dont l'œil est incapable de sentir et de distinguer les couleurs, on les a toujours considérés comme des phénomènes; j'en ai connu deux de cette espèce, et c'est probablement de ces mêmes personnes qu'a voulu parler l'auteur d'un article de la Bibliothèque britannique. Ce qui y est dit à ce sujet est très-exact : l'un d'eux, officier-général d'artillerie, s'amusait beaucoup à peindre, malgré cette imperfection d'organe, et je l'ai vu prendre indifféremment du vert-pomme ou du rose pour imiter la joue assez vive d'un portrait. Le second, qui est neveu du premier, ne distingue guère qu'à leur forme, et très-difficilement à leur couleur, les fruits d'un cerisier. Il m'a dit plusieurs fois que la vue du rouge lui faisait à la vérité éprouver une sensation distincte, mais que souvent d'autres couleurs lui procuraient une sensation qu'il regardait faussement comme analogue; en

sorte qu'il fallait que sa mémoire l'aidât, ou qu'il fût mis sur la voie par quelques signes particuliers, pour distinguer ces causes différentes : les enfans de ce dernier n'ont point hérité de cette organisation particulière.

Je ne terminerai pas toute cette partie du coloris sans dire quelque chose qui puisse tranquilliser les élèves méfians de leur peu d'aptitude au coloris, et qui ont fait des tentatives si mal dirigées, qu'il n'est resté dans leur esprit que les idées les plus confuses, les plus embarrassantes au sujet des teintes et au sujet de l'art de colorier. Je puis donc affirmer, qu'ayant communiqué à des débutans la doctrine qui vient d'être exposée ici, ils n'ont trouvé aucune difficulté dans les opérations comparatives des couleurs. Ils ont commencé par répéter des échantillons géométriques d'après des surfaces diverses, qui étaient chacune de teinte différente, et par ce moyen ils se sont familiarisés avec l'emploi et le mélange des couleurs matérielles de la palette. Une fois qu'ils ont su répéter une teinte et distinguer, à l'aide d'une superposition immédiate, la similitude ou la différence de la couleur de l'original-modèle avec l'échantillon-copie composé à l'amassète et déposé sur cette amassète, ils ont pu répéter avec la même facilité les teintes des surfaces situées obliquement, ou situées loin de l'amassète. Ces débutans furent donc tout étonnés de pouvoir composer facilement, après huit jours d'exercice, des teintes qui leur semblaient vraies, magiques, et même savantes, et qui étaient si différentes de ces teintes fausses, et absolument mensongères et laides, que leurs condisciples, étrangers à la même théorie, prodiguaient dans les essais qu'ils appelaient des études. Aussi ces derniers restèrent-ils

toujours au même point; mais ils firent des progrès dans la manière et dans l'impertinence du coloris : les autres firent des progrès réels et successifs, et parvinrent en peu de tems à répéter les teintes les plus fines, les plus subtiles, les plus mélangées. C'est ainsi, au reste, qu'ils étaient parvenus en peu de tems à répéter les espaces, les dimensions les plus subtiles, et à former des contours d'une extrême justesse. Enfin, et chacun le sentira, puisque le coloriste doit comparer les couleurs, il lui faut une méthode pratique pour opérer dans ces comparaisons; et de même qu'il faut savoir employer d'une certaine façon le compas, le pied droit, l'équerre, le niveau, etc., de même il faut savoir procéder dans la confrontation des teintes. On pourrait donc comparer un peintre, qui travaille à tâtons, sans mesure et à vue, à un ouvrier qui, voulant prendre la mesure d'une table, se tiendrait à quatre ou cinq pieds de cette table, et qui prétendrait consulter ainsi son pied droit, s'obstinant à ne point poser ce pied droit ou ce mètre sur cette table même, pour en connaître la mesure.

TOUCHE.



TOUCHE.

CHAPITRE 525.

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES SUR CE QU'ON DOIT ENTENDRE ET SUR CE QU'ON A SOUVENT ENTENDU PAR TOUCHE EN PEINTURE.

Il est nécessaire de distinguer entre elles la touche et l'exécution. La touche fait partie de l'exécution; mais par exécution, qui est un terme général, on entend dire toute la manière dont est traité un ouvrage de peinture quant au dessin, au coloris, au fini, et à ce qu'on a même appelé collectivement le style. (Voy. au Dictionnaire, tom. I, le mot Exécution.) Ici nous ne prétendons traiter exclusivement que de la touche.

Il existe, sur cette partie essentielle de l'art, comme sur tant d'autres, un mal-entendu que la théorie seule peut éclaircir : la cause de ce mal-entendu provient encore du manque de bonne définition de l'art de la peinture.

La plupart des écrivains et des maîtres qui ont parlé de la touche, n'ont pas porté leurs idées au-delà du cercle des comparaisons fournies par les ouvrages modernes; en sorte qu'au lieu de déterminer et de prescrire les différentes conditions de la touche, conditions qui dépendent soit des différens caractères des objets imités, soit des lois et des conséquences de la perspective, soit de la

nécessité de se conformer aux règles du beau et de la convenance, ils se sont contentés de recommander l'imitation de la touche, admirée, ont-ils dit, dans les ouvrages de certains artistes. Et non-seulement c'est la touche de Vandyck ou celle de Guido qu'ils citent, mais ils citent des peintres qui ont possédé chacun une touche différente, et même tout opposée; ils louent donc dans les mêmes termes et approuvent également le pinceau lisse et coulant de Mignard et de Vanderwerff, et la brosse fière et libre de Tintoretto et de Rubens. Ils font cas de la touche anguleuse et tranchante de Jouvenet, et de la touche indécise de Greuze; du pinceau élégant de Rigaud et de Largillière, et des torchades de certains peintres, ou, pour mieux dire, de certains décorateurs d'aujourd'hui.

Les écrivains du siècle dernier, ainsi que les professeurs et les académiciens, ont mis surtout une importance très-grande à la touche facile, nette et ragoûtante (car c'est le mot d'école de ces tems); en sorte qu'il semble que M. Dandré-Bardon, par exemple, n'ait pris la plume que pour exalter, en inspiré, la beauté d'un faire hardi, résolu, par méplats, carré, etc., etc.; mais toute cette prétendue exécution du maître, dès qu'elle est mal sentie, mal comprise, devient une manière aisément praticable par tous. Aussi les plus mauvais faiseurs de portraits de ce tems parvinrent-ils à avoir aussi leur beau-faire, et, comme on disait, une belle manœuvre. En effet, ainsi que le pensait Josué Reynolds : « L'homme » le plus habile se trouve de pair avec l'ignorant dans les » parties inférieures de quelqu'art que ce puisse être; » et, quand ces parties inférieures, telles que celles qui

» appartiennent au métier, à l'outil, au léché, sont les
» parties préférées, les parties à la mode, on est inondé
» de peintres qui tous sont de pair entre eux. »

On voit donc tous les jours de misérables peintures sans vie, sans relief, sans dessin, sans justesse et d'une couleur factice, qui sont exécutées avec ce pinceau hardi et à prétention, qui n'obtient d'admiration que parmi les faux connaisseurs, et parmi les brocanteurs de tableaux, qui savent très-bien s'enrichir aux dépens de ceux-ci. Il n'est point naturel, il n'est point facile d'exprimer l'apparence des objets réels avec cette dextérité, avec ce tour d'outil, cette touche enfin si recherchée par certains faiseurs; presque toujours au contraire, ce pinceau facile, cette belle brosse, comme ils disent, sont le résultat d'une étude opiniâtre et d'un effort constamment prolongé. Or il arrive le plus souvent que, pour y parvenir, on néglige et l'on considère comme accessoires les qualités premières de l'art; et les peintres sont en cela dans le cas des beaux parleurs, qui affectent un tour recherché dans la manière dont ils débitent leurs lieux communs ou leurs idées sans justesse. Ainsi on peut assurer que tout artiste préoccupé, non de la manière des autres, mais du soin d'imiter la nature avec des couleurs, se servira du pinceau d'une manière naïve, persuadé qu'il est que le pinceau n'est autre chose qu'un moyen de représenter les objets avec justesse; et bien qu'il admette que la grâce et la facilité soient des qualités louables, il ne confondra pas en ceci son art avec celui du maître d'écriture, duquel on exige ces qualités; qualités auxquelles on attache, aujourd'hui surtout, beaucoup trop d'importance.

Néanmoins il est résulté de ce qu'on a fait trop souvent un abus de la touche, que des critiques peu éclairés ont, en blâmant cet abus, blâmé aussi le principe qui établit cette qualité. Ils ont appelé inconsidérément outil et métier la touche, et ils ont avancé que le caractère de tel ou tel maniement du pinceau n'entrait jamais pour rien dans le résultat, puisque la peinture n'était pas un art mécanique et de dextérité. J'espère que ce qui va suivre éclairera suffisamment sur ce mal-entendu. Au reste, ce qui semblerait devoir justifier ces critiques, c'est d'abord le peu d'expression et souvent les contre-sens si communs de ces prétendus beaux pinceaux : c'est ensuite le despotisme très-sot des amateurs qui ont fait et qui font encore du maniement de l'outil la pierre de touche du talent. Ces faux connaisseurs placent en ce point toute leur sagacité; en sorte que leurs louanges ne sont point l'effet de leur savoir et de leur bonne théorie, mais bien l'effet de leur vanité. Ces amateurs ont donc osé dire aux artistes qu'ils récompenseraient le beau pinceau, la belle touche, le beau-faire, toutes les fois que ces qualités leur seraient offertes dans les tableaux. Il en résulta que beaucoup de ces peintres qui dépendent des lois imposées par l'ignorance des amateurs prétentieux furent forcés de servir leur faux goût, et de leur en donner pour leur argent : le maniement ou le métier du pinceau devint un objet de spéculation; et faute d'idées nettes sur ce que doit être la touche, il en est résulté l'exécution la plus affectée, la plus maniérée, et cela conformément aux vicissitudes plus ou moins bizarres de la mode.

Il était tout naturel que, dans cet état de choses, les

amateurs et les brocanteurs aient eu un certain plaisir à re dire que la touche était une qualité en quelque sorte magique et mystérieuse. De leur côté les peintres habiles ne manquèrent pas de faire attribuer à l'enchantement de leur pinceau ou de leur outil, ce qui dépendait au contraire de leur degré de savoir en perspective et en coloris. Enfin des philosophes, voyant les abus du pinceau et la dégénération de l'art, occasionnée par cette touche des maniéristes, demandèrent bien haut si la peinture était un métier, et si Raphaël ou Michel-Ange avaient jamais prétendu à la touche; ces philosophes sollicitaient une explication, mais l'explication n'est point venue, et les choses en sont restées là.

Il n'est point à présumer que les Grecs se soient jamais trouvés dans une telle incertitude, eux qui n'ont avancé dans l'art que le flambeau de la théorie à la main. Rien n'était devenu préjugé dans la peinture. Chaque condition était comptée pour ce qu'elle devait être, et on savait positivement quel était le rapport ou l'influence de la touche ou du pinceau dans cet art libéral de la peinture. Ce ne sera donc qu'en définissant le caractère de la touche, en expliquant son résultat, en prouvant son influence dans tel ou tel cas, en la faisant appartenir enfin au corps de la théorie, qu'on parviendra, comme l'ont fait les Grecs, à la garantir de tous préjugés, de toute manière, de tout ridicule et de toute corruption.

Après ces premières considérations générales, on désirerait que je donnasse tout de suite ici la véritable définition de la touche; mais comme cette définition ne peut être complète qu'à l'aide de l'analyse ou de la division de ses parties et de ses qualités, et que je vais établir

cette analyse et ces divisions dans les chapitres suivans, je me contenterai ici de deux mots pour expliquer provisoirement ce que c'est que la touche, le pinceau, et le faire en peinture.

Par touche, on doit entendre la façon dont le peintre a conduit, manié et employé son pinceau. Par touche, on doit entendre la manière qu'il s'est faite de déposer à l'aide du pinceau ses couleurs matérielles, ou épaisses, ou lisses, ou écrasées, chargées et empâtées, ou, au contraire, fondues, minces et unies, ou, enfin, fermes ou liquides. De plus, on doit entendre la manière dont il a fait agir le pinceau dans un sens ou dans un autre, soit en laissant des traces isolées, et ayant chacune des directions déterminées plus ou moins courbes, plus ou moins droites, soit qu'il ait confondu, marié et parfondu la matière colorante plus ou moins fluide, plus ou moins diaphane, soit enfin qu'il ait noyé et fait évanouir l'extrémité de ces traces, ou qu'il les ait rendues tranchantes, vives et découpées. Voilà pour ce qui est de la partie manuelle. Quant à la partie intellectuelle, on doit entendre par touche une condition qui consiste en beaucoup d'autres élémens. C'est donc la perspective et la connaissance des enfoncemens des objets ainsi que celle des effets de l'air qui prescrit les degrés de force ou de douceur, ou l'espèce de direction de la touche; c'est donc la vraisemblance qui en interdit la monotonie ou l'égalité, dans le but de rappeler plus sensiblement l'idée des objets : c'est la beauté pour l'œil qui prescrit la propreté de la touche et son charme optique ; c'est enfin la beauté pour l'esprit qui commande la facilité, la dextérité du pinceau, et qui, conformément à la convenance,

exige plus de perfection dans la touche sur les objets intéressans que sur les objets subalternes; mais on voit que j'entre malgré moi dans les divisions qui vont suivre; je passe donc à ces divisions.

CHAPITRE 526.

DIVISION DE LA TOUCHE EN QUATRE CONDITIONS FONDAMENTALES.

Les personnes qui n'ont pas bien réfléchi sur ce moyen qu'on appelle en peinture touche ou pinceau, et que d'autres ont nommé exécution, faire, (voy. l'explication de ces mots au Dictionnaire), ces personnes, dis-je, ne comprendront pas d'abord comment une condition qu'elles sont tentées de regarder comme étant de pure convention, doive être et puisse être soumise à la même analyse théorique, à la même rigueur que le dessin, le clair-obscur et le coloris; mais ce qui va être dit sur ce point suffira j'espère pour les éclairer.

Je pose donc en principe qu'on doit diviser la touche en quatre conditions fondamentales: 1° Le vrai comprenant le naturel et le vraisemblable, et par naturel j'entends ici ce que la touche a de conforme avec le caractère physique et matériel de l'objet: par vraisemblable, j'entends ce qui aide à l'expression de ce caractère. 2° La beauté intellectuelle ou la convenance. Cette condition se rapporte à l'unité d'intérêt, unité qui détermine et établit la gradation dans l'importance, et par consé-

quent dans la beauté de la touche de chaque objet. 3° La beauté optique : il s'agit ici de la légèreté, de la propreté, facilité et grâce de la touche. 4° Enfin la justesse perspective qui est toute relative aux directions des touches, à leur force et à leur douceur, et cela selon le près et le loin, selon les plans posés et vus de face ou de biais, etc.

Examinons en particulier ces diverses conditions.

CHAPITRE 527.

DE LA VÉRITÉ DE LA TOUCHE, SELON L'ESPÈCE D'OBJETS QUE REPRÉSENTE LE PEINTRE.

Puisqu'on entend par touche la manière dont le peintre conduit, dirige et peut manier son pinceau, il est aisé de comprendre que cette manière doit varier selon le caractère ou l'expression des objets que le pinceau représente. On reconnaît volontiers le besoin de cette variété de touche, lorsqu'il s'agit de l'imitation de certains objets fort différens entre eux, tels que les corps mats, veloutés, etc., et les corps diaphanes, luisans, etc., tels que les corps presque immatériels, c'est à dire les fumées, les nuages, par exemple, et les corps rudes et pleins d'aspérités, comme sont les rochers, certaines écorces, etc. Mais on est porté à croire que, lorsqu'il s'agit d'un objet seul, tel que le corps humain, par exemple, on peut le peindre d'une touche égale, uniforme, et également lisse et polie. Cependant examinons seulement une tête vivante, et nous reconnaîtrons que les parties très-variées

entr'elles de cette tête ne doivent pas être imitées par un pinceau ou une touche uniforme, mais qu'il est nécessaire d'en exprimer, par la variété du pinceau, la variété des caractères.

Sur le front d'une tête se présentent donc des parties lisses qui exigent une touche polie, et des parties plus charnues qui exigent quelque chose de moëlleux, de plus souple, de moins ferme. La chair des lèvres n'est point celle du menton; en des parties le sang afflue, en d'autres il y en a peu; et, quoique ces différences paraissent appartenir seulement au coloris, elles dépendent de la manière dont le pinceau les exprimera. En effet, les tons sanguins sont aperçus à travers une peau d'un tissu plus ou moins lisse et transparent, et il ne suffit pas d'imiter l'intensité du rouge et son ton général, mais bien les enlacemens des teintes et leurs superpositions; or tout cela peut et doit être rendu sensible par le pinceau. En un mot, l'épiderme n'est point le même partout; car ou il est mince, ou il a des rugosités : il est tendu ou il est lâche, refluant et produisant de légers sillons. Or cet épiderme, ce sang, ce tissu graisseux, ce tissu général n'étant point partout le même, le pinceau ou la touche qui concourt à cette représentation ne saurait être égale et uniforme. Telle est cependant celle de certains maîtres qu'on s'efforce de singer. Voyez, par exemple, les imitations faites d'après Vandyck : d'abord les clairs du front y sont empâtés, puis la brosse a promené, d'une manière lisse, les teintes propres de la carnation, même dans les milieux des joues. Arrivés aux plans obliques ou tournans, ces imitateurs offrent un pinceau dont le travail est de convention : ce sont des touches méplates, faciles, franches,

des hachures grasses et moëlleuses, qui vont atteindre le glacis fier qui représente l'ombre la plus forte : celle-ci se perd dans les cheveux par un pinceau particulier, etc.; mais tous ces procédés sont écrits comme les exercices d'un soldat que l'on forme à la manœuvre. Quel que soit l'âge, quel que soit l'épiderme, la touche de ces routiniers ne déroge jamais à cette marche résolue, forte et brillante. Cependant jamais pinceau, tel adroit qu'il soit, ne doit être uniforme, et sa variété doit être le résultat de la convenance et de l'étude de la nature; enfin l'on ne saurait se figurer la perfection d'une figure peinte, si l'on ne se figure pas cette variété de carnation, dont l'imitation rendue par une touche juste, expressive, confond à la fin la fiction avec la nature.

Quant à moi, je crois volontiers à ce que nous ont transmis les écrivains au sujet de diverses figures des plus habiles peintres de l'antiquité; je conçois que l'art d'imiter toutes les carnations, tant par la touche que par les autres moyens de l'art, a pu être porté chez les Grecs à un tel degré de perfection, que Parrhasius, par exemple, aura vraiment imité, sur le corps de son guerrier, représenté sortant du combat, cette transpiration d'un corps tout agité, cette moiteur de la peau dont l'effet modifiait, en certaines places, la couleur propre de la carnation. Je conviens que des gouttes de sueur peintes avec vérité sur un corps calme et sans effervescence n'imiteraient pas l'état d'un corps tout bouillant de courage, même à l'issue du combat. Mais ce n'était pas seulement le luisant de quelques surfaces rendues humides par l'effet des émanations de la chaleur vitale qu'avait exprimé le pinceau de Parrhasius, c'étaient les

caractères mêmes de l'épiderme, celui des vaisseaux tendus et gonflés, celui d'une poitrine toute haletante, d'un front et de cheveux luisans d'humidité, etc.; c'était enfin toute cette physionomie d'un corps exhalant une chaleur extrême et une transpiration très-sensible qu'avaient su répéter le savant pinceau et la touche magique du célèbre rival de Zeuxis. C'est donc en ceci que la peinture déploie une puissance à laquelle ne sauraient atteindre les autres arts. La peinture, en exprimant la vie, en animant ses images, trouble le spectateur, suspend les facultés de son âme, et l'enchaîne, comme par magie, en présence de ses étonnantes déceptions.

Je conçois maintenant, ô peintres savans de Sycione, d'Athènes ou de Corinthe, je conçois les éloges que l'on vous a prodigués; je conçois que les derniers efforts de votre pinceau étaient dirigés de manière à ravir à la nature ses charmes les plus fugitifs et les plus délicats. Oui, les lèvres, les cheveux, le sein de Vénus Anadyomène, existaient dans le tableau d'Apelle, et la sensation du toucher était comme excitée par ces imitations. Les plumes même de l'oiseau qu'on voyait, dans le fameux tableau de Jalysus, représenté par Protogène, devaient paraître, à l'aide de la touche magique du peintre, se mouvoir légèrement au gré du vent; les ciels, les fonds d'Euphranor, devaient être fuyans et aériens par la douceur et la vaguesse de leur exécution. Enfin ce n'était pas l'aspect général de l'objet, mais c'était l'exact caractère de sa substance, que ces artistes s'efforçaient de répéter, ainsi que sa forme et sa couleur. Peintres, si justement célèbres par le prestige de votre pinceau, vous ne vous contentiez pas de nuances approximatives indiquées

d'une main routinière, et empruntées à des tableaux en vogue, mais vous saviez ajouter au dessin et au clair-obscur de vos figures, des teintes qui, outre leur exactitude et leur vraisemblance, étaient apposées par un pinceau dont l'expression semblait transporter le spectateur en présence même de la nature. Combien n'eussiez-vous pas eu pitié de la prétention de tant de maîtres modernes qui font parade d'un étalage mensonger de couleurs et d'une touche libre, hardie, mais sans signification, sans propriété sur tant de vastes peintures que nous nous efforçons d'admirer malgré leur exécution affectée et leur style d'atelier.

Ainsi les différences qui distinguent, qui caractérisent chaque objet, c'est à la touche à les exprimer selon ses moyens; et si l'art de la gravure et de la graphie peut, sans le secours des teintes, nous donner l'idée des étoffes légères ou pesantes, celle des corps diaphanes ou mats; si le métal et les brouillards, si le duvet, ainsi que le marbre et les pierreries peuvent être imités par la touche seule du crayon et du burin, quelle vérité n'a-t-on pas le droit d'exiger du pinceau, puisqu'il peut, bien plus aisément encore que le crayon ou le burin, être modifié selon ces mêmes variétés et selon ces mêmes différences de caractères!

CHAPITRE 528.

DE LA VRAISEMBLANCE DE LA TOUCHE.

On découvre, à l'aide de l'analyse de la peinture, que la question du vraisemblable explique bien des fautes et bien des qualités, dont, sans cette analyse on ignorerait la source et le principe. On s'aperçoit donc, en réfléchissant avec attention, que la vraisemblance de la touche aide beaucoup à l'imitation des caractères naturels des objets, qu'elle favorise l'illusion, qu'elle rend aisées et faciles les perceptions et les idées excitées par les représentations de la peinture, et qu'enfin, à justesse et à beauté égales de touche dans deux tableaux qui imiteraient le même objet, celui qui sera touché avec vraisemblance produira un plus puissant résultat.

Deux peintres ont-ils à imiter la transparence, la vivacité des eaux, le luisant des métaux, la légèreté et la finesse des linges et des gazes, la douceur des cheveux, etc.; l'un aura manié le pinceau avec la plus grande justesse, la plus grande facilité et précision, et sera cependant vaincu par le second, qui aura su s'aider du vraisemblable; car, les eaux rapides et transparentes, celui-ci les touchera avec un sentiment vivifiant qui ajoute à la vérité de l'image; il exprimera, à l'aide d'un pinceau vague, et, pour ainsi dire, insensible ou immatériel, les masses limpides et plus ou moins brunes de ces eaux; et ces masses contrasteront avec les touches

qu'il aura rendues plus vives, plus nettes, plus prolongées, s'il le faut, ou plus courtes que ne l'indiquait le modèle. Quant au métal où se mirent de tous côtés, soit les bruns, soit les éclats des objets, soit la splendeur du jour, ce même peintre saura l'imiter par un travail que rendra très-expressif la vraisemblance du pinceau. Enfin, si le modèle offre quelque chose qui semble trop mou, trop trouble ou indécis, il saura le corriger par cette même vraisemblance de touche et par un travail ferme et délicat; aussi pourra-t-on dire que ce métal reluit véritablement, que cet or brille et lance des éclats de lumière, etc. Les plis de ce linge léger seront aussi touchés par ce peintre avec plus de finesse et de légéreté que s'il n'eût pensé qu'à copier scrupuleusement son modèle; cette gaze, il la peindra par un glacis si pur, si égal, il en rendra les plis ou les ourlets par un pinceau si net et si agréable; enfin la touche sur les cheveux sera si douce, si unie, si molle, si vive, si légère, selon les caractères qu'il fallait exprimer, qu'on sera tenté, soit de soulever ces voiles et ces draperies, soit d'agiter ces cheveux avec le souffle, soit d'en sentir au toucher la douceur. Pourquoi l'habile peintre de fruits ajoute-t-il, par la douce fusion de son pinceau, ce velouté ou ces teintes pourprées à cette pêche un peu nue, un peu décolorée, qui lui sert de modèle? Pourquoi sur ce grain de raisin dépose-t-il, avec délicatesse et réserve, cette poudre légère ou cette fleur que le toucher a enlevée à certaines parties de son modèle? Pourquoi enfin va-t-il épurant, fondant, adoucissant, frappant nettement, vivement de son pinceau telle ou telle place de sa peinture, si ce n'est pour ajouter ce vraisemblable qui aide à la nature, qui

est plus que la vérité, et qui anime et vivifie le langage imitateur employé par la peinture?

Mais je m'arrête; il me suffit d'avoir éveillé l'attention sur ce point, c'est-à-dire d'avoir, au sujet de la touche, fait l'application de la règle du vraisemblable, règle qui, selon moi, est d'une très-grande importance.

CHAPITRE 529.

DE LA BEAUTÉ OU DE LA CONVENANCE DE LA TOUCHE.

Si on a reconnu que l'unité était le principe du beau, on reconnaîtra que la perfection de la touche doit être réservée pour l'objet le plus important du tableau, et que les objets très-subalternes ne doivent point attirer l'œil ni l'esprit par une beauté ou une expression de touche aussi éloquente que les objets dominans sur lesquels il est plus naturel de concentrer l'unité. L'inspection de tant de tableaux, médiocres en ce point, suffit pour rendre ce principe évident. En effet on remarque, dans ces tableaux, le même soin et la même recherche de touche sur les points qui sont les plus subalternes que sur l'objet le plus important; et souvent même c'est cet objet le plus important qui est peint avec la touche la plus négligée. C'est ainsi qu'une draperie de fond, ou bien quelqu'accessoire très-subordonné, y est touché parfois avec trop d'adresse, trop de charme et de facilité, tandis que les cheveux, les vêtemens, les carnations, les formes mêmes du héros du tableau, se trouvent être exécutés par un pinceau peu soigné.

Voilà pour ce qui est de la touche relative à l'importance particulière de chaque objet dans le tableau. Parlons maintenant d'une autre convenance ou beauté dans la touche, c'est-à-dire de celle qui doit être adoptée pour chaque tableau en particulier, selon l'espèce, le mode et le caractère de ce tableau.

La touche ou le faire (quelques théoriciens l'ont remarqué) ne doit pas être la même dans toutes sortes de sujets, et le pinceau doit être autrement manié, conduit et traité dans un sujet de bataille et de carnage que dans un sujet tendre et langoureux. Cette question, toutefois, semble assez délicate, parce que dans un tableau de bataille, par exemple, on trouve souvent les mêmes objets qui font partie de ce tableau tendre et langoureux : c'est ainsi que des draperies, des ciels, des plantes, des carnations, des cheveux existent dans une foule de sujets, dont le caractère ou le mode sont cependant fort différens.

« Une ordonnance pittoresque, dit M. Dandré Bardon,
» qui représenterait les Titans écrasés sous Ossa et Pé-
» lion, serait traitée d'un genre peu convenable si le
» pinceau en était arrondi et fondu; et un tableau de
» Diane au bain serait d'une exécution mal assortie, si la
» composition était rendue par un pinceau fier et heurté.

» Portons les touches avec enthousiasme dans cette
» physionomie souffrante de Prométhée ou de Marsyas;
» ranimons, d'un tact hardi, ferme, vigoureux, ces for-
» mes fièrement prononcées. Qu'un crayon émoussé
» écrase d'une part la sanguine dans ces masses obs-
» cures, que de l'autre il porte une craie éblouissante
» sur les reluisans des convexités, ou qu'un pinceau
» nourri de couleur laisse partout des traces du feu qui

» l'anime ; qu'un ébauchoir , savamment téméraire ,
» creuse avant dans l'argile, fouille sous les membres
» isolés , et les détache habilement du fond.

» Mais qu'une touche délicate et précieuse jette un
» tact fin et spirituel dans le caractère de cette jeune
» Aglaé ; que ce tact , ménagé avec intelligence , forme
» avec précision et avec goût les parties qu'il embellit ;
» qu'il soit fondu dans la pâte du crayon et de la cou-
» leur, dans l'argile même, et qu'il soit partout relatif
» au caractère de l'objet qui le reçoit ; hardi , large dans
» les masses de cheveux et dans tous les ornemens de la
» coîffure ; fin et spirituel au coin des yeux ; ressenti ,
» vigoureux à l'endroit du nez ; doux et grâcieusement
» lâché aux coins de la bouche ; répandant partout la
» vérité de l'expression, les richesses de l'art et le pré-
» cieux de la nature. »

Ici l'auteur ne semble-t-il pas se contredire , puisque dans le même tableau il recommande , selon la différence des objets, tantôt la vigueur, tantôt la suavité ? Cette question, je le répète , est fort délicate, et ce qui peut l'expliquer et mettre tout le monde d'accord , c'est la définition juste de la peinture. Celle-ci étant donc un art dans lequel non-seulement l'imitation est nécessaire, mais aussi le beau ; ce beau dans la touche doit y briller autant que l'imitation ; c'est dans ce sens qu'on peut dire qu'il ne suffit pas qu'une touche soit vraie, mais qu'il faut qu'elle soit belle ; belle non-seulement pour la vue, mais pour l'esprit. Il reste donc à prouver que la hardiesse, le feu, la vivacité et l'énergie de la touche ne sont des beautés que dans un sujet fier, hardi et vigoureux ; mais que la légèreté de la touche, sa douceur et sa délicatesse

embellissent réellement un tableau dont le sujet est doux, suave et grâcieux. Qui entreprendrait de contester cette vérité? Ce n'est que la nécessité où est le peintre d'user d'une touche vraie, différenciée selon les objets, qui semble lui ôter cette liberté de la varier selon les modes de ses tableaux. Cependant, s'il existe une analogie entre l'accent du pinceau et l'accent du langage, si le pinceau doit participer de l'émotion et du sentiment dominans du peintre, n'a-t-on pas le droit d'exiger que, selon les sujets, ce pinceau ait tantôt un accent ou un caractère, et tantôt un autre?

Cette vérité générale a été sentie, je le répète, par plusieurs écrivains, et, sans en rechercher plusieurs ici, citons ce que dit Richardson, tom. I, pag. 133 : « En » général, écrivait-il, si le caractère du tableau est la » fierté, le terrible ou le sauvage, comme sont les ba- » tailles, les brigandages, les sortilèges, les apparitions » épouvantables, ou même les portraits des hommes d'un » tel caractère, alors il faut se servird'un pinceau rude et » hardi. Si au contraire le caractère de la scène est la » grâce, la beauté, l'amour, l'innocence, etc., il faut alors » un pinceau plus délicat, et qui finisse davantage. »

Cette doctrine doit avoir été celle de tous les peintres de l'antiquité, et on ne saurait opposer raisonnablement ici ce qu'on lit dans Diogène de Laërce, qui dit, liv. IV, chap. 18 : « Le peintre Melanthius n'était pas de l'avis » d'Apelles, son condisciple chez Pamphile, car il pré- » tendait qu'il fallait une certaine hardiesse et dureté de » pinceau dans les tableaux; et Euthycrate pensait de » même sur la sculpture. » Il s'agit donc ici plutôt de la force de l'art graphique en général que de l'accent qu'on

doit adopter pour tel ou tel sujet. Et d'ailleurs Diogène Laërce a pu confondre ces deux questions distinctes; ou plutôt il ne voulait parler que de cette verdeur de trait, que de cette vivacité de ciseau que nous avons déjà fait remarquer en parlant de la primitive école grecque et des monumens choragiques. (Voy. tom. II, pag. 308 et suiv.) Là il ne s'agit que du langage, de son énergie, de sa vivacité; mais il ne s'agit pas du style. Je persiste donc dans la distinction que j'ai cru nécessaire d'établir ici entre la touche appropriée au sujet en général, à son mode et à toute son expression, et la touche particulière et variée selon l'espèce des objets qu'elle a à représenter.

Il ne paraît pas que cette qualité ait été comprise ni recherchée par les coloristes modernes du premier ordre, puisque, dans quelque sujet que ce soit, on retrouve le même faire en général. Dans Teniers, dans Vandyck, dans Tiziano, dans Corrégio, dans Velasquez et Morillo, on retrouve le même accent malgré la diversité des sujets. Raphaël a peint l'Héliodore chassé du temple avec le même pinceau qui a été employé pour les Muses du Parnasse, ou les Assemblées des philosophes et des docteurs. Quant à Rubens, bien qu'il ait un pinceau très-facile à reconnaître dans tous ses tableaux, il est peut-être celui de tous les peintres qui a le plus animé, par une touche particulière, les sujets énergiques. On peut dire qu'il écrit comme il pense; son pinceau, semblable à la plume d'un poète exalté, prend le caractère des idées qu'il communique : au moins cela se remarque-t-il dans quelques-uns de ses ouvrages; mais dans le plus grand nombre, la touche n'est caractérisée par aucune différence. Dans sa galerie du Luxembourg, par exemple,

aucune portion de ses tableaux ne fait voir une touche qui donne à penser quel est le style ou le caractère du sujet représenté. Quant à Michel-Ange, à Raphaël, à Léonard de Vinci, ils ne firent aucune attention à cette condition : les sujets vigoureux, les sujets délicats y sont touchés de même; mais il ne s'agit pas de ce qui a été fait, il s'agit de ce qu'il convient de faire.

Poussin est tout-à-fait hors de cette critique. Son grand désir de différencier les modes lui a fait employer très-différemment le pinceau selon les sujets. Son tableau de l'Arcadie, celui de Rebecca, celui des Aveugles de Jéricho, et d'autres dont il voulait exprimer le mode calme et tranquille, font voir une exécution, un pinceau, une touche générale fort différente de ses tableaux d'un mode énergique et violent; l'Enlèvement des Sabines, par exemple, le Pyrrhus et les Mégariens, et plusieurs autres, en sont la preuve. L'examen des peintures de Lebrun aide beaucoup dans cette question; car c'est avec le même pinceau mou et pesant qu'il a traité et ses batailles et ses saintes familles et ses portraits.

Au reste notre idée est très-naturelle, et la comparaison qu'on peut faire entre l'archet du musicien et le pinceau du peintre, l'expliquera assez. Comment dirige son archet, le musicien qui prélude à un motif tendre, suave et mélodieux? Ne le voit-on pas faire glisser cet archet doucement, onctueusement et avec une mélodieuse suavité? Comment le manie-t-il, lorsqu'il est tout plein d'une idée vive, véhémente et toute phrygienne? Il brusque ses mouvemens, il parcourt violemment les cordes, et les fait résonner d'une manière plus ou moins fière, plus ou moins rapide et terrible.

CHAPITRE 530.

DE LA BEAUTÉ OPTIQUE DE LA TOUCHE.

La netteté, la délicatesse, la légèreté ainsi que la résolution, la vigueur, la fermeté et même la suavité, et parfois la ténuité, sont certainement des qualités constituantes du beau dans la touche ou dans le pinceau; et ces qualités complètent, on n'en saurait douter, l'excellence d'un tableau : cependant estimer ces qualités au-dessus des plus essentielles, les exiger avant tout, les rechercher trop et les apprécier plus qu'elles ne valent en effet, n'est-ce pas méconnaître le caractère propre aux vrais chefs-d'œuvre, puisqu'ils peuvent être chefs-d'œuvre sans cette perfection. Non, cette résolution, cette franchise, cette netteté, cette adresse, ou enfin cette facilité ne prouvent en rien que l'artiste soit excellent.

« Le caractère de la raison le plus marqué, dit Buffon » (Discours sur les animaux), c'est le doute, c'est la » délibération, c'est la comparaison; mais des mouve- » mens, des actions qui n'annoncent que la décision et » la certitude prouvent en même tems le mécanisme et » la stupidité. »

C'est parce qu'il était persuadé de cette vérité que David disait à ses élèves : « Je veux qu'un peintre au » bout de vingt ans soit aussi embarrassé qu'au premier » jour; c'est alors qu'il sera habile et que sa facilité ne » sera pas de la routine. »

Ce peintre célèbre faisant un jour le portrait du pape Pie VII, lors de son séjour à Paris, semblait ému. Eh quoi! lui dit le pape, un maître comme vous sembler inquiet, incertain.....! « Un vrai peintre, répondit David, » doit toujours être troublé en présence de la nature. »

Il est donc un juste milieu entre la hardiesse et la timidité, entre un pinceau téméraire et une touche trop indécise, entre l'impertinance du faire ou de la main et la naïveté du métier.

Ceux qui confondent en peinture toutes les questions ont dit, au sujet du ciseau moëlleux et douillet du statuaire Bernini, que les anciens n'avaient point eu un pareil ciseau, parce qu'ils avaient l'esprit préoccupé de plus grands objets. Cette réflexion est fausse : les anciens ont eu une touche fondue et moëlleuse lorsqu'il le fallait; mais Bernini l'a trop souvent employée à contresens ou à tout propos, c'est à dire quoique le sujet ne le comportât pas. On peut avancer qu'en général fort peu de peintres ont su faire accorder avec la vérité la beauté de leur pinceau. Teniers, dont la touche est si vive, si légère, si franche, si facile, etc., a usé sans convenance de cette même fermeté, de cette même netteté, lorsqu'il a eu à représenter les chairs et les corps mous. Vanderwerff, Mignard, Lebrun, etc., peintres dont la touche est si douce, si unie, ont mal imité les objets rudes, secs et tranchans. Ce qui a trompé ces peintres, c'est la recherche mal entendue de la beauté de l'outil.

Ces artistes qui suivaient l'école dégénérée des Caracci s'étaient fait une touche moëlleuse, large, douce; et Mignard, qui voyait tous les grands seigneurs, toutes les dames de son tems se prendre à cette amorce, l'avait

mise en vogue. Aussi, dans les peintures de Lebrun, les fers de lance, les sabots des chevaux, les pierres brutes, le crin, tout est traité d'un pinceau suave, aimable et amolli. Plus tard il vint à la mode d'exécuter par touches libres, détachées et très-résolues, alors on vit Boucher, Vanloo, et tous leurs imitateurs, viser à cette franchise vive et élégante; en sorte que les plis des étoffes semblaient souvent être comme cassotés, et les formes des jambes, des mâchoires, des doigts, étaient à facettes sèches et angulaires. Jouvenet, plus âgé d'une vingtaine d'années que Lebrun, avait peut-être introduit cette nouveauté pour attirer sur lui l'attention. C'est ainsi que la mode, la routine, le hasard, amèneront toujours des manières diverses de toucher et de peindre, tant que le bel art de la peinture sera abandonné aux peintres maniéristes ou sans théorie, et aux beaux parleurs dont le ton tranchant fait la loi à peu près tous les dix ans.

On a vu des élèves de David peindre les chairs d'une touche martelée et comme mouchetée. Aujourd'hui on voit des peintres user d'un pinceau si uni, si fondu, que la chair est comme une vapeur rose. D'autres jettent la couleur à la truelle sur les joues, sur les seins, et croient faire preuve d'une main de maître en faisant des croûtes sur leur tableau. Souvent même ce sont les nuages, ces corps si insensibles, si fuyans, si loin de la vue, qu'ils expriment avec cette épaisseur affectée qui quelquefois même est déposée à l'aide de la lame de leur amassète. Enfin il suffit à ces peintres de faire voir une exécution vive, adroite, et conduite d'un air délibéré : la convenance et l'expression de cette touche leur important fort peu.

Il paraît au reste que ce n'est pas d'aujourd'hui qu'on

s'est avisé d'affecter une touche épaisse, heurtée et faisant croûte. Il y a cinquante ans cette mode existait, elle a donc reparu parmi nous comme certaines coupes d'habits, affreuses en un tems, charmantes en un autre. De vieux amateurs se rappellent encore aujourd'hui qu'il fut un temps où l'on jugeait à Paris les tableaux au toucher, c'est-à-dire en passant la main sur la toile. Le pinceau empâté et les touches épaisses étaient alors en vogue, et toute peinture douce sous le doigt et qui ne heurtait pas le tact par des gales et des boutons était délaissée et mise au rebut.

Du tems de Vandyck, le pinceau large a été à la mode, au moins devons-nous le présumer par l'histoire que nous a transmise Descamps. Ce peintre-écrivain nous apprend que les ennemis de Vandyck lui reprochèrent d'avoir, dans son tableau de saint Augustin, peint la poitrine d'un ange grand comme nature avec un petit pinceau. Cependant ce fut à l'aide de ce pinceau que Vandyck parvint à rendre la transparence et la délicate superposition et fusion des teintes de la carnation, et à rivaliser en ce point avec Tiziano. Cette partie de ce même tableau est donc très-belle et même très-remarquable en cela; mais les peintres de Lazzis, qui, dès ce tems, faisaient de la peinture un métier, cherchèrent à dénigrer ce qui n'offrait pas tout ce métier qui était alors à la mode. Certes la touche large et moëlleuse est nécessaire dans bien des cas, selon les objets et les sujets; mais de très-habiles maîtres en ont abusé, et, depuis Corrégio jusqu'à Grimoux, depuis Grimoux jusqu'à nos *blaireauteurs* d'aujourd'hui, on a vu une foule de peintures ridicules par leur touche molle, incertaine et parfondue

en fumée. Corrégio parfois a laissé des types de cette manière; son tableau d'Antiope du Musée de Paris en est la preuve. Le corps d'Antiope manque de consistance et de solidité. Ses jambes, ses pieds, donnent l'idée de l'étoupe et du brouillard. La figure de l'Amour surtout, dont le dessin est si désagréable et si peu naturel, est peinte avec une mollesse de touche et une fusion vague qu'on ne tolérerait ni chez un autre peintre ni dans une autre composition.

J'ose faire cette critique particulière d'une production dont j'ai ailleurs admiré toute la poésie et le charme; et je la fais, bien que je sois porté naturellement à goûter cette manière moëlleuse et suave à laquelle on reconnaît si aisément Corrégio.

« En Lombardie, écrivait un des rédacteurs de l'En-
» cyclopédie, le Corrège, élevé par Mantegna (dessina-
» teur savant et précieux, mais dont le pinceau a toujours
» été sec), le Corrège, dis-je, trouva des charmes dans
» le maniement de la brosse: il prenait plaisir à empâter,
» à fondre, et savourait l'amusement de se perdre et de
» se retrouver dans la couleur, sans se rendre esclave des
» formes, ni s'occuper de leur choix. Un pinceau si
» hardi, si amoureux, si caressant, communiqua le plaisir
» et l'ivresse, dont son auteur savait sûrement jouir, à
» tous ceux qui virent ses ouvrages. Ce fut sans doute ce
» goût, cette aisance de pinceau qui firent sortir de la bou-
» che du Corrège ces paroles hardies, puisqu'elles furent
» prononcées devant les ouvrages de Raphaël: Et moi
» aussi je suis peintre! »

Ici nous ne parlons que de la touche, que de l'outil, et nous persistons à dire que, malgré l'agrément qui ré-

sulte de la suavité et de la douceur du pinceau, il est des sujets qui ne comportent point ce caractère; en sorte qu'aucun peintre ne doit pas avoir une seule manière de toucher ses peintures, vu les différences dans les modes des divers sujets ou compositions; et je dis cela parce que d'ailleurs on doit reconnaître le caractère individuel qui distingue la main de chaque artiste, caractère inévitable qu'il importe beaucoup de ne pas dénaturer.

Mais si certains charmes particuliers du pinceau peuvent ne pas convenir dans certains sujets, si le but est l'expression du caractère général et particulier du tableau, il ne s'en suit pas que ce soit une chose indifférente de faire voir une touche désagréable ou agréable, facile ou peinée, hardie ou languissante, incertaine ou précise.

Un peintre, qui n'a jamais entendu parler de touche, et qui ne veut produire un résultat imitateur qu'à la distance où il enchaîne, pour ainsi dire, le spectateur, ne s'occupe en aucune façon de la dextérité ou du charme de l'outil. Ses touches, vues de près, sont éraillées et laides; ses couleurs sont négligemment apposées, maladroitement brouillées : les pinceaux qu'il a employés étaient de mauvaise qualité, ses couleurs mêlées d'impuretés, etc. Aucune adresse de main, aucun charme d'outil n'ont lieu sur cette toile qui, de près, semble barbouillée, et dont la vue inspire du dégoût. Un tel peintre s'autorise en vain de Rembrandt, qui forçait les spectateurs, approchés trop près de ses peintures, à se reculer, et qui leur disait : « L'odeur de la peinture n'est pas saine. » Un tel peintre, dis-je, est dans l'erreur. La peinture doit plaire de près comme de loin, puisqu'elle est un des arts

dont la beauté, et par conséquent le plaisir, font la base; et bien qu'il faille distinguer l'adresse de pinceau de la science de pinceau, bien qu'il faille ne pas fonder la supériorité d'un peintre sur des tours d'adresse, il convient qu'un tableau fixe, attache et intéresse le spectateur par la manière même dont le pinceau a été conduit.

On peut même dire que la beauté de la touche est une condition fondamentale et essentielle de certains tableaux, en ce qu'ils se présentent tout d'abord aux yeux et à l'esprit, comme devant être nécessairement des productions de dextérité, de légèreté et d'assurance de la main; en sorte que l'on a mauvaise idée de ces ouvrages aussitôt qu'ils ne frappent pas la vue et l'esprit par cette qualité, qui au reste est la plus aisément sentie et jugée par les moins connaisseurs. Cependant on aurait tort, en regardant un excellent tableau, comme en regardant une belle page d'écriture, de s'extasier sur la dextérité de la main; car il y a bien d'autres qualités que celle-là à remarquer en premier. Je pense même que lorsqu'à la vue d'un tableau on s'écrie : Comme c'est fait! on laisse à croire que les premières conditions intellectuelles de l'art y ont été bien moins remplies que les conditions qui dépendent de la main.

M. Cochin raconte que « Chardin et Oudry exposèrent » deux tableaux représentant un bas-relief, et que l'illu- » sion était égale dans ces deux tableaux, puisqu'on était » obligé de toucher l'un et l'autre pour s'assurer que » c'était de la peinture. Cependant, ajoute-t-il, les ar- » tistes et les gens de goût n'admettaient aucune égalité » entre ces deux ouvrages : en effet, le tableau de Char- » din était autant au-dessus de celui d'Oudry que ce der-

» nier était lui-même au-dessus du médiocre. Quelle en
» était la différence, dit Cochin, sinon ce faire que l'on
» peut appeler magique, spirituel, plein de feu; et cet
» art inimitable qui caractérise si bien les ouvrages de
» Chardin. » M. Cochin ne s'est sûrement pas bien expliqué, bien exprimé; et par ce faire, dont il parle, il entendait sûrement autre chose que la touche, autre chose et plus que la beauté du pinceau, puisque, dit-il, l'illusion était parfaite dans l'un et l'autre tableau. Il est douteux que Cochin se fût exprimé ainsi, si le concurrent de Chardin, au lieu d'avoir été Oudry, avait été Raphaël; et cependant ce dernier eût représenté des bas-reliefs aussi bien que Chardin, mais sans ce beau faire, sans ce beau métier que personne du tems du peintre célèbre d'Urbin n'avait pas même imaginé. Par cette citation, j'ai voulu démontrer combien la théorie analytique est nécessaire. En effet Cochin, faute de cette théorie, inquiétait les élèves, en ne leur parlant que vaguement de ce faire magique, plein de feu, etc.; il eût dû au contraire spécifier, dans le tableau de Chardin, la vérité perspective, la justesse de caractère, plus la beauté et la facilité de la touche.

Voici un article extrait de l'Encyclopédie méthodique : j'ai cru utile de le placer ici.

«Fait (*participe*), mot fort en usage aujourd'hui dans
» nos écoles de peinture et de sculpture. Nous croyons
» qu'on ne doit pas l'omettre, vu son énergique signifi-
» cation; il n'en a guère qu'avec les adverbes *bien* et *mal*.

» Ce mot est d'autant plus nécessaire à traiter que,
» dans l'esprit des apprentis de l'art, il renferme exclu-
» sivement tout le bien ou tout le mal.

» Sa signification ne se rapporte cependant qu'au tra-
» vail de la main ; mais c'est celui que l'ignorance sait
» le plus facilement juger (comme nous le dirons dans
» notre article *Fresque*), et c'est aussi l'espèce de mérite
» que bien des gens connaissent uniquement.

» Ce qu'on appelle *bien-fait* se distingue aisément par
» les yeux un peu exercés. Il consiste en une facilité à
» manier l'outil, soit pinceau, soit ébauchoir, à l'em-
» ployer avec une dextérité qui souvent tient lieu de
» sentiment, et avec une netteté que les ignorans pren-
» nent pour la connaissance profonde et le bon goût des
» formes.

» Le plus haut degré du talent, qui mérite l'épithète
» de *bien-fait*, est lorsque la brillante exécution est sou-
» tenue dans tout l'ouvrage avec un certain accord.

» La sorte de juges dont nous parlons étendrait même
» le reproche de *mal-fait* jusque sur les tableaux et les
» statues des plus grands maîtres, si le nom de ces maî-
» tres ne leur était pas connu, parce qu'il serait très-
» possible de trouver dans ces ouvrages des inégalités de
» *faire*. La cause en est que, souvent occupé par la nature
» de l'objet qu'il traite, l'habile homme l'exprime avec
» une chaleur proportionnée à son importance, et que la
» manière de rendre ne l'occupant pas, la sienne devient
» molle et indécise sur les points moins essentiels, et
» qui souvent sont ennuyeux pour le savoir profond.

» Nous avons dit que le *bien-fait* ou le *mal-fait* occu-
» paient exclusivement les ignorans; et voici comment
» nous avons eu occasion de le conclure, d'après nos
» observations sur les diverses manières de considérer les
» ouvrages de l'art. Lorsque le curieux, soit artiste ou

» autre, se trouvant dans un muséum, commence par
» attacher de près sa vue sur chaque objet qui se pré-
» sente à lui, et qu'il ne paraît pas prendre d'intérêt à le
» parcourir autrement, alors on peut le regarder comme
» un connaisseur superficiel.

» Celui qui estimera l'expression des passions, les
» beautés des formes, la poésie, les convenances et les
» autres grandes parties de l'art, s'occupera peu du mé-
» rite de la main qui aura produit un beau ou un faible
» résultat.

» Le curieux au contraire, dont j'ai parlé, ne fait guère
» cas de ces traits du vrai talent, si on ne les lui fait pas
» remarquer, ou s'ils ne sont pas écrits, comme il est
» rare, en caractères victorieux; ou plutôt il ne sait les
» reconnaître que quand ils sont l'ouvrage d'un maître
» qui jouit d'une ancienne célébrité.

» Tout cela explique ce que de Piles, dans son Idée
» de la Peinture, a expliqué lui-même bien faiblement;
» c'est-à-dire le peu d'effet que produisent aux yeux
» d'une infinité de personnes les ouvrages de Raphaël
» même au Vatican, et pourquoi dernièrement plusieurs
» de nos grands juges prétendus ont été étonnés du suc-
» cès des meilleurs tableaux de Notre-Dame, quand, à
» l'occasion de leur réparation, ils ont été à portée de les
» voir de près. C'est que, pour sentir la science, il faut
» être savant soi-même. Or, dans le siècle passé comme
» dans le seizième siècle, on s'occupait peu de la main
» dans les ouvrages des arts, on en aurait dit au con-
» traire ce que Montaigne disait de l'*éloquence : qui
» donnait envie de soi et non de la chose.* Les grands
» mots, la manière de remuer la plume et le pinceau,

» ne faisaient la fortune ni de l'écrivain ni du peintre :
» c'étaient le sentiment et la pensée.

» Ce n'est pourtant pas que le *bien-fait* ou le *mal-fait*
» dans l'art n'aient leur charme et leur déplaisance : mais
» malheur à qui n'en fait pas le dernier mérite ou le plus
» petit vice d'un ouvrage !

» Ainsi, en traitant de ce mot, nous nous sommes éten-
» dus sur l'abus qu'on en fait communément, mais sans
» prétendre exclure l'emploi qu'on en peut faire avec
» justesse, en parlant des bonnes ou des mauvaises par-
» ties d'un tableau ou d'un ouvrage de sculpture. »

Un peintre qui, faute de génie, imite de lazzis; un peintre qui se répète souvent, et qui est en général assez froid, n'aime pas à se creuser la tête pour trouver un mieux qu'il ne comprend guère. Il n'a ni le loisir de méditer, ni le loisir de faire des recherches ou des travaux préparatoires, tels que des cartons d'essai; le tems le presse, c'est de l'argent qu'il lui faut. Ce peintre reste donc stationnaire au même degré de talent; souvent même il descend au-dessous de celui qu'il a : mais il peut, sans efforts d'esprit, sans se creuser le cerveau, manier avec un certain tour aisé la brosse, le pinceau qu'il a constamment à la main. L'effort qu'il lui faut faire pour cela le fatigue peu, et il prend goût à ce maniement adroit du pinceau, parce que des spectateurs de peu de génie eux-mêmes, et ce sont les plus nombreux, font beaucoup plus de cas de la facilité, de l'aisance, de la résolution de la touche que de tout le reste. Cette qualité, toute bonne qu'elle est, devient donc surtout l'apanage des petits génies, et ils s'y attachent exclusivement, persuadés souvent qu'elle tient lieu de toutes les autres. Une foule de

pitoyables productions, touchées avec facilité et franchise, servent à les persuader et les maintiennent dans ce préjugé. En effet combien d'esquisses, de dessins à la plume ou au crayon; combien de ces niaiseries d'album, qui répugneraient si leur fausseté, leur peu de savoir et d'expression étaient dépourvus de ce tour d'outil, de cette touche hardie et badine, de cette assurance enfin qui, en dessin comme dans les discours, fait passer les impertinences et les bêtises !

Toute cette question de la touche ne laisse pas d'être délicate; je veux dire qu'ici le mal est tout près du bien : pour le prouver, je citerai de nouveau le très-célèbre Vandyck. Je dis donc que, bien que ce maître soit un des plus habiles dans le métier de la peinture, on peut lui reprocher néanmoins une certaine manière uniforme de faire qui venait de l'attention constante qu'il portait au beau pinceau, au beau-faire, dont cependant il n'a peut-être pas très-bien compris la théorie; au reste Rubens, son maître, était quelquefois dans ce cas. Mais il est à remarquer que Vandyck a beaucoup travaillé pour se faire un nom de son vivant, et une fortune; en sorte qu'il s'agissait, selon lui et pour lui, autant d'étonner et d'être remarqué que d'imiter excellemment. Guido Reni s'est mis dans une semblable position. Notre peintre flamand touchait donc d'un pinceau ou d'un faire semblable presque toutes les têtes différentes qu'il représentait : c'était la même touche, le même travail d'outil pour les têtes d'enfans, les têtes de vieillards ou de femmes; or cela n'aurait pas dû être, car la beauté comporte toutes sortes de variétés. Sur ses fronts, la lumière est étendue par un pinceau moëlleux et délicat : les

tempes ou les plans ſuyans vont toujours se fondre et se perdre de la même manière dans les cheveux. Le bout de tous les nez de Vandyck est toujours touché par plans très-sentis : son pinceau est le même pour tous les yeux, etc., etc. Les exceptions nombreuses qu'on m'objecterait ne pourraient rien contre la justesse de cette observation, qui au reste n'attaque que bien faiblement la gloire immense de Vandyck : pour me faire comprendre, je me sers donc de tous les exemples qui se présentent à mon esprit.

La touche fort légère, fort badine des Tocqué, des Nattier, des Greuze, etc., est souvent heureuse, et convenable lorsqu'il s'agit d'exprimer les teintes un peu fouettées des joues colorées, lorsqu'il s'agit des sourcils et de quelqu'autre partie; mais sur le front, sur le menton, sur les lèvres, ce pinceau, toujours badinant et déposant sans cesse de petites touches douces et enlacées par des hachures faciles et bien fondues; ce pinceau, dis-je, est une jolie manière, mais elle ne rend pas bien la diversité des caractères des objets. On peut comparer cette touche à un accent qui est fort agréable dans certains cas, mais fort déplacé dans d'autres. C'est un coup d'archet brillant et léger, lorsqu'il s'agit de tons tranquilles, graves et nourris; et cependant cette touche a été appelée belle, et a encore beaucoup de partisans.

Voici ce qu'on a souvent répété dans les leçons : « Pour » donner la dernière main aux ouvrages de peinture, il » faut pour ainsi dire les gâter; c'est-à-dire, par des coups » de pinceau légers et spirituels, en ôter la fade propreté » et la froide uniformité. » Ce n'est pas cela qu'il fallait dire; car ces touches ajoutées ne doivent pas empêcher

la vérité d'expression; et là où il convient que le pinceau soit uni, ce serait faire un contre-sens que de surajouter des hachures très-faciles, mais qui seraient affectées.

Tiziano est peut-être le peintre par excellence quant à la touche. Il n'avait contracté d'abord aucune manière de pinceau, et n'était détourné par aucune prétention ou faux brillant; aussi ce peintre est-il fort varié dans sa touche, par cela seul qu'il imitait avec une grande attention, et qu'il s'attachait à rendre les caractères particuliers de chaque chose. Je ne me figure donc point ce que Tiziano eût gagné s'il eût possédé la touche de Vandyck, car je ne conçois pas comment il aurait pu, en adoptant cette touche, conserver sa précieuse, sa vive naïveté.

Il est à remarquer que ce sont les tableaux qui excitent la prétention au beau-faire, mais que ce n'est pas la nature. On singe plus aisément des imitations qu'on ne copie la réalité; en sorte qu'un élève qui, dénué de théorie et forcé de hâter sa réputation, a observé ou copié beaucoup de tableaux, finit par viser avant tout au beau métier et à la touche aisée et de bon ton, si évidemment étalés dans tant de tableaux applaudis de son tems. J'ose donc avancer que, pour un élève, une bonne et complète théorie de la touche vaudrait mieux, avec de l'exercice, que la contemplation de tous les tableaux des musées par rapport à ce point. On comprend assez que je veux seulement parler de la touche, en tant que belle et élégante, et que je ne veux nullement parler des meilleurs procédés pour peindre certains objets, tels que, par exemple, les cheveux, les ciels, les gazes, les ors, les vagues de la mer, etc. Un habile maître, ou un excellent tableau pro-

cureront donc, sur ces procédés, de bonnes et d'efficaces leçons.

Ainsi il est essentiel, dans toute cette question, de ne pas confondre la facilité stérile, qui ne dépend que d'une main adroite, avec la facilité expressive qui dépend du sentiment. Celui qui est vraiment né peintre vivifie tout ce qu'il représente; il exprime avec aisance des objets, des idées que d'autres, nés moins heureusement que lui, ne peuvent rendre que faiblement et avec peine. Ce talent vivifiant s'acquiert peu, et l'on doit dire que c'est la nature qui le donne, quoiqu'une étude sévère et constante y conduise jusqu'à un certain point. C'est cette même espèce de facilité, d'où résulte une touche heureuse et éloquente, qui, étant enviée par les peintres sans talent, devient presque toujours dans leurs mains une parodie infructueuse et une affectation. On les voit donc remuer et diriger la brosse avec prétention, se donner beaucoup de peine pour paraître faciles, singer enfin assez bêtement des touches qui, chez les peintres habiles, n'ont pu naître que de leur sentiment. Cette prétention, si commune aujourd'hui, est réellement détestable; et, bien que certaines gens à préjugés répètent que, sans le beau pinceau, un ouvrage médiocre serait insupportable, j'avoue qu'un pinceau à prétention, dans un ouvrage qui n'a rien de grâcieux, rien d'expressif, me semble un mécanisme ridicule et tout-à-fait misérable.

Parmi les exemples qui peuvent servir à prouver que la dextérité dans la touche n'est pas une condition aussi importante qu'on se plaît à le dire, on en trouve un dans les tableaux que Poussin a exécutés à un âge assez avancé. En effet, en voyant ces tableaux, on ne saurait penser

que le talent de ce grand homme fût alors affaibli. Si donc le Déluge et les Sept Sacremens sont des chefs-d'œuvre, malgré la main âgée du grand peintre qui les produisit, c'est que cette main était guidée par le savoir perspectif et par une tête qui n'avait point vieilli. Il n'en est donc pas d'un peintre comme d'un danseur ou d'un maître d'escrime ou d'écriture; en effet le talent de ceux-ci vieillit avec leur corps.

Les grandes pensées, les touches justes et expressives peuvent se faire admirer, bien qu'elles n'offrent ni pétulance, ni hardiesse de main. Raphaël, Léonard de Vinci, Sassoferrato, en sont encore la preuve. Ainsi, bien que chaque peintre soit reconnaissable à son faire comme chaque écrivain l'est à sa plume, ces différences ne seraient pas si faciles à distinguer, si tous les peintres ne pensaient qu'à se conformer à la vraie théorie qui doit diriger l'exécution, car dans ce cas ils auraient tous un pinceau imitateur, plus ou moins animé; pinceau qui ajoute toujours au plaisir que procurent les belles images, celui de les voir faites simplement et comme par une magie de l'art. Enfin, s'il est vrai que le métier ou le pinceau doit avoir de la beauté, puisque la peinture est un art noble et élevé, et qu'on attend tout autant d'adresse et d'élégance de la main d'un artiste que de celle d'un artisan, autant d'un vrai peintre que d'un peintureur, ce beau pinceau cependant ne doit pas devenir l'objet principal, mais bien l'objet secondaire de l'artiste. Au reste, celui-ci doit bien se garder d'imiter la touche d'autrui; et il doit beaucoup s'attacher à conserver celle qui lui est propre et naturelle, car autant de mains qui font usage du pinceau, autant de manières de le conduire et

de le toucher. Malgré tout, un peintre qui possédera la vraie théorie de son art acquerra toujours, comme disait Poussin, une assez belle manière de peindre.

Oui, le métier doit toujours être subordonné au génie. Cette grande vérité, dont on ne tient guère compte aujourd'hui, ne devrait jamais être oubliée. Dans le plus grand nombre de nos productions, le métier brille et le génie ne jette point d'éclat : la main devient ambitieuse et l'esprit est sans courage. Tout le mérite consiste dans le travail de l'outil : c'est la brosse qui paraît, qui domine partout; c'est elle qui masque les pensées, qui nous distrait du but que nous voulions d'abord apercevoir. La brosse, la vivacité des touches, leur éclat pétillant sur les objets indifférens, la recherche et la pompe dans l'expression des minuties, tout cela étourdit, occupe, distrait les spectateurs qui manquent d'une solide théorie; enfin j'oserais dire que le peuple juge presque toujours de la beauté d'un ouvrage de peinture comme il juge de la beauté d'un feu d'artifice.

Jeunes peintres élevez vos idées, montrez-vous poètes, et déguisez l'ouvrier; faites voir les efforts, les élans de l'âme, et cachez les peines de la main : on a pitié des sueurs de l'artisan, on admire les efforts du génie. Que peut-il se passer dans votre esprit, dans votre cœur lorsque vous en absorbez toutes les forces pour la perfection du métier? A quelle hauteur morale pouvez-vous vous élever, lorsque toute l'activité de votre intelligence est portée vers l'exécution, et lorsque, devenus les esclaves du mécanisme, vous ne pensez qu'à rivaliser avec les adroits ouvriers? On l'a dit avec raison : « Malheur à l'ar- » tiste dont le mérite n'est senti que par les gens du

» métier! Heureuse l'école, dit encore un auteur déjà
» cité, où l'on aura détourné les élèves de l'adoration
» trop commune pour cette adresse exclusive; et où tout
» ce que la pratique manuelle a d'utile ne servira qu'au
» savoir et à la pensée!»

Il serait superflu, ce me semble, de chercher à expliquer, à définir ici ce que c'est que la netteté, la légèreté de la touche; ce qu'on doit entendre par un pinceau délicat et délié; ce que c'est qu'une touche ferme et vigoureuse; enfin ce qui caractérise la liberté, la facilité et même la grâce du pinceau : assez de modèles de ces qualités particulières sont offerts à la contemplation. Il doit donc suffire de donner ici une idée nette de ce que doit être la résolution ou la certitude de la touche, et de plus de ce qu'on doit entendre par soin et par propreté.

Par résolution, certitude et franchise de touche, on doit entendre d'abord la sécurité, qui est le résultat du savoir perspectif et de la connaissance intime de chaque objet, de chaque forme soumise à la représentation. Cette connaissance de la perspective et de la forme, et même de la couleur de chaque objet représenté, procure déjà à la touche cette sûreté de main que le peintre peut conserver jusque dans l'âge le plus avancé. C'est cette connaissance ou ce savoir qui fait que la touche est résolue et assurée, quelle que soit l'expression de mollesse, de douceur ou de fermeté qu'il convient de donner aux différens objets. D'ailleurs les travaux préparatoires d'un peintre studieux ont dû être assez multipliés et assez bien entendus pour que son pinceau improvise, pour ainsi dire, sur le tableau. Le peintre, sachant donc par cœur son sujet, n'a plus qu'à s'exprimer librement, hardiment et avec

une aisance grâcieuse : c'est ainsi que l'orateur, suffisamment préparé par les corrections de ses brouillons, semble improviser ses discours, et frappe à grands coups, comme par inspiration et par volition. Si l'on ôtait à certains tableaux cette qualité de touche libre, franche et résolue, ils perdraient une très-grande partie de leur mérite; et je fais même cette remarque au sujet du tableau célèbre des Horaces de David, dont les copies, quelqu'exactes qu'elles soient, ont besoin de cette même franchise d'exécution, qui vivifie l'original sorti du pinceau de ce maître.

Cependant, on le voit, cette franchise, cette résolution ne sont pas toujours de la fermeté ou de la netteté. Les nuages, les chevelures, certains tissus, certaines carnations peuvent être franchement peintes malgré la suavité, la douceur et la fusion du pinceau : la netteté, la fermeté du pinceau de Teniers conviendraient mal à l'expression d'une joue tendre et d'une carnation transparente : ainsi il faut bien distinguer la résolution, qui est le résultat du savoir, d'avec la hardiesse et l'audace même, qui sont le résultat d'un pinceau ignorant. Combien ne voit-on pas de ces misérables tableaux nettement, hardiment touchés! Combien de mauvais peintres, qui ont une belle main! combien de belles mains qui font de laids tableaux! Enfin combien d'amateurs du beau pinceau, mais qui ne sont, malgré cela, que des amateurs fort ignorans!

Une considération importante, dont ne tiennent aucun compte ces ignorans, est à reproduire ici. C'est que les élèves, en admirant, par exemple, le charme du faire sur les cheveux exécutés par le pinceau de Rigaud, de

Largillière, etc., ne doivent pas vouloir absolument atteindre cette qualité, par cela seul qu'elle les séduit, et qu'ils peuvent l'acquérir aisément; mais les élèves doivent toujours se demander s'il est convenable que l'excellence de la touche soit réservée pour cette partie, puisqu'elle n'est qu'accessoire dans tout l'ouvrage, et s'il n'est pas judicieux de maintenir l'ordre et les rapports d'intérêt et d'importance dans la touche ou le maniement beau et facile du pinceau, tout autant que dans les autres conditions ou moyens de l'art. Ce sont donc les peintres peu éclairés qui expriment tous les objets quelconques avec un pinceau également beau et soigné; car l'élégance monotone, qu'ils affectent dans leur travail sur tous les points du tableau, est évidemment contraire à la règle du beau.

Il nous reste à dire deux mots sur la propreté de l'exécution, c'est-à-dire de la touche ou du pinceau. Il ne doit rien y avoir dans une peinture qui ne soit propre et adroitement soigné. La toile, le châssis, le pinceau, le vernis, la bordure, tout doit être ouvrage d'art, et conséquemment toute propreté. Pourquoi les maîtres d'écriture visent-ils au beau tour de main, aux beaux jets de la plume? pourquoi leurs signes graphiques sont-ils si proprement, si nettement, si légèrement contournés? C'est que l'écriture est un art aux yeux du public; et que, bien que cet art ne doive offrir que les conditions qui lui sont particulières, telles que la forme exacte des lettres, leurs différens caractères distinctifs, etc., on est dans l'habitude (ce préjugé n'a pas eu lieu dans l'antiquité) de considérer cette production de la main comme étant celle d'un art de dextérité; c'est

d'après la même idée que le peuple, en parlant d'un tableau ou d'un dessin, ne manque pas de remarquer, de vanter le beau coup de pinceau et de crayon, la belle main, le poli, le soin, la ténuité, etc. Il y a même des espèces de tableaux dans lesquels la condition de propreté, de soin de pinceau est une condition des plus importantes. Un tableau d'un demi-pied ou d'un pied de dimension est ordinairement considéré comme une espèce de bijou précieux dès l'instant qu'il est aperçu; il est considéré comme le produit d'une main que l'on s'attend à trouver délicate, légère, très-adroite et très-soigneuse, en sorte que l'on est repoussé à la vue de ces petits tableaux, dès-lors qu'ils offrent un travail grossier, sans adresse, sans délicatesse et sans propreté.

Quant à l'espèce matérielle de l'outil, qu'il soit construit d'une manière ou d'une autre, peu importe; l'essentiel c'est qu'il ait servi à une belle imitation. Les uns emploient des gros pinceaux, les autres des petits : le peintre Ketel peignit, dit-on, avec ses doigts, et par bizarrerie avec la main gauche, et ensuite avec ses pieds; moyens peu importans aux yeux du public. Tiziano, selon la tradition, et à en juger par quelques-unes de ses peintures, se servait souvent du doigt pour étendre, fondre et adoucir ses couleurs : il fit bien, s'il fit mieux à l'aide de ce moyen. Les anciens employèrent le cestrum, le penicilium, l'éponge, etc., et il paraît que le mérite et la beauté de l'ouvrage ne dépendirent nullement de ces divers procédés.

Il faut donc avoir une touche belle, et par conséquent résolue, propre, facile, et qui ait de l'attrait; mais ces qualités ne doivent venir qu'après celles de la touche

juste, convenable, savamment expressive; en sorte que, pour réussir complètement dans ce moyen ou dans cette condition de la touche, il faut autant de bon sens, autant de force d'esprit et de talent naturel que dans toutes les autres.

Au reste les élèves ne recevront que des idées fort embrouillées sur cette question, s'ils ne consultent que ce qui a été écrit et ce qui se dit encore tous les jours à ce sujet; ce sera donc en méditant selon une marche analytique sur cette condition de l'art, qu'ils en concevront une idée juste et précise; et il est d'autant plus important pour eux de s'instruire sur ce point, que la touche libre et élégante, que l'on requiert si inconsidérément par-dessus tout, est très-facile à obtenir, et qu'elle séduit surtout de jeunes artistes moins maîtres de leur tête que de leur main. Voici comment d'André-Bardon s'exprimait, vers le milieu du siècle dernier, au sujet de la touche nécessaire au plasticien: « Le modèle, » dit-il, étant fait d'une matière flexible, ses beautés res- » pirent la facilité, le goût et même le *ragoût;* on aime » à sentir et à suivre les traces variées du doigt qui s'est » promené sur tout l'ouvrage; on aime à reconnaître ces » coups d'ébauchoirs, tantôt hardis, tantôt badins, qui » donnent ici le feu et la vivacité à un œil, l'esprit à une » bouche, le sentiment à une narine, et là une aimable » légèreté à un linge flottant, à une boucle de che- » veux, etc., etc. » Quand on a lu des avertissemens semblables, qui fourmillent dans le Traité de peinture de d'André-Bardon, qui ne cesse de parler de *manœuvre ragoûtante,* des *grâces du beau-faire,* du pinceau *carrément traité,* des reluisans *heurtés avec une sorte d'humeur*

et de brusquerie, etc., on est tout porté à singer les maniéristes, et on s'occupe moins d'acquérir du savoir et de l'éloquence, que de devenir beau parleur ou habile ouvrier. Cet abus de la touche hardie, libre et ressentie, a jadis influé sur l'art; et la statuaire des Romains se distingue assez de la statuaire des grecs en ce point : nous avons déjà fait ces observations. Le travail du Laocoon, les cheveux et la barbe de Lucius Verus, le poli des Antinoüs nous font assez remarquer cet abus. Les sculptures de Phidias, au contraire, offrent dans leur exécution autant de naïveté que de franchise, de convenance que de beauté.

Terminons, en recommandant aux peintres de ne point chercher à sortir de leur caractère naturel et individuel dans l'emploi qu'ils sont portés à faire du pinceau; qu'ils dirigent leur touche selon les règles, selon la vraie théorie; qu'ils tâchent d'acquérir une touche vraie, expressive, précise, propre et agréable à la vue; mais qu'ils n'imitent aucune touche d'autrui, et que ce soit l'idée de la nature, et non l'idée des tableaux accrédités, qui les préoccupe et les inspire. Leur contrainte, en fait de touche, les trahirait malgré eux, et les efforts qu'ils feraient pour ne pas paraître eux-mêmes leur seraient funestes. En effet un homme simple a une touche simple, quoi qu'il en fasse; un homme maniéré a une touche maniérée; un peintre naturellement adroit et hardi a une touche adroite et hardie. C'est donc donner la mesure de notre nature que de faire voir sans déguisement l'exécution, le mécanisme qui nous est propre. Poussin a eu l'exécution d'un bonhomme, ainsi que Tiziano, Dominichino et tant d'autres; et ils ont eu raison de ne

point se contrefaire; mais Poussin connaissait à fond la perspective, sa touche fort simple était très-expressive. Tiziano savait surtout la perspective des couleurs, et sa touche fut très-imitatrice. Quant à celle de Raphaël, elle est sévère et précise; elle est châtiée comme tout ce qui sortait de son génie éclairé, et aspirant à la perfection. Enfin ces habiles artistes se sont fait voir tels qu'ils étaient, et c'est ce qui ajoute beaucoup à l'estime que nous leur portons. Disons donc que si le travail doit rectifier certaines inclinations vicieuses, il doit servir à conserver les bonnes, et ne doit point dénaturer notre caractère et la manière qui nous est propre; c'est en effet à l'aide de cette manière qui nous appartient naturellement que nous parvenons à communiquer et à mettre en œuvre notre sentiment. C'est pour cela que les habiles chanteurs sont toujours occupés, non à dénaturer leur voix, mais à la perfectionner. Enfin, l'idée d'être l'imitateur d'autrui au lieu d'être l'imitateur de la nature, doit répugner à tout artiste distingué. Je finis par un mot de Watelet : « Il doit y avoir, dit-il, autant de » manières de pinceau que de mains qui en font usage. » Ainsi les bonnes manières d'employer le pinceau sont innombrables.

CHAPITRE 531.

DE LA JUSTESSE PERSPECTIVE DE LA TOUCHE ; DE SA GRANDEUR, DE SON EXAGÉRATION, DE SA DOUCEUR OU RUDESSE, etc.

La couleur déposée par le pinceau laisse naturellement des traces ou quelques traces du pinceau; on pourrait même dire que, dans bien des cas, elle doit en laisser, parce que ces traces peuvent être converties en signes indicatifs et expressifs des formes et des apparences. L'espèce du matériel de la peinture comporte d'ailleurs l'existence de ces traces à différens degrés, et selon le genre de tels ou tels procédés. C'est ainsi que la mosaïque, la tapisserie, la fresque, la miniature, le pastel, etc., ont chacun leur caractère matériel, et par conséquent leur espèce particulière de traces ou de touches. Or, puisqu'il y a des touches, et puisqu'il est utile, dans certains cas, qu'il y en ait, il s'agit de reconnaître et de déterminer comment elles doivent être relativement à l'imitation qui peut en résulter.

Les corps polis n'ont point de touche, dira-t-on, c'est-à-dire n'ont point de marques particulières, et la meilleure imitation qu'on puisse faire de ces corps doit être dénuée de marques et de traces du pinceau. Cette assertion est plus que douteuse. Un corps tel poli, tel uni, ou tel incolore qu'il soit, a un caractère matériel qui se manifeste par quelques signes, par quelques inégalités. Un fruit a du duvet, des petites taches, des parties transpa-

rentes, quelques signes enfin qui sont caractéristiques, bien qu'ils soient peut-être très-déliés. Une joue unie est variée par plusieurs nuances; une boule de cristal l'est aussi, parce qu'elle réfléchit et laisse transparaître divers objets. Or ces petites taches, ces petits signes doivent être répétés dans l'imitation, et ils doivent par conséquent être soumis à la perspective. Il faut donc que le pinceau soit tout perspectif; à chaque coup de pinceau, à chaque touche, il faut penser à la perspective, etc.; mais puisqu'il doit se trouver dans toutes les peintures des touches et des traces du pinceau, il s'agit de savoir jusqu'à quel degré on est autorisé à les faire sensibles, grandes et mêmes exagérées. Ici commence une question particulière; elle est curieuse et très-importante. Si l'on ne considère que superficiellement ce point, on croira avoir tout dit en avançant que la touche doit être telle qu'à la distance adoptée elle disparaisse pour une vue moyenne, et que par conséquent les touches d'un grand tableau peuvent être plus grandes, plus sensibles, étant considérées de près, que celles d'un petit tableau; en sorte qu'il suffit qu'elles s'atténuent convenablement en apparence, lorsque l'œil considérera ce tableau du point de vue prescrit. Cependant ce n'est pas avoir tout dit, et il reste beaucoup de remarques à faire à ce sujet.

D'abord il ne faut pas omettre ce qui concerne l'exagération, qu'on peut et qu'on doit employer dans les représentations colossales, et il convient principalement de faire remarquer que la grandeur de la touche, bien qu'elle dépasse les bornes perspectives, c'est à-dire bien qu'elle soit trop sensible et trop apparente au point de vue, doit cependant être tolérée, et cela parce que l'art de la pein-

ture n'étant point un art d'illusion, le spectateur se prête à des mensonges ou à ces signes exagérés, dès-lors que ces signes ont une signification, une vie et un langage qui aident à donner une idée forte des objets. Il faut donc convenir que le peintre est autorisé à laisser apercevoir son travail ou sa touche quand elle favorise ainsi la signification et la clarté de l'image. M. Watelet a dit : «La touche n'est nullement arbitraire; elle n'est pas du » ressort de ce qu'on appelle le goût ou le caprice. » Cela n'est vrai que jusqu'à un certain point, puisque tel qui a une touche moyenne et calculée rigoureusement d'après le point de distance ou de vue, ne l'emporte pas pour cela sur celui qui exagère sa touche dans l'intention d'ajouter du caractère à son image. Tout ce que l'on peut dire c'est qu'il y a un terme à cette grandeur, à cette exagération de la touche, et qu'on ne doit pas la convertir en signes conventionnels, qui pourraient détruire la vraisemblance.

Ainsi quand nous examinons un tableau, nous aimons d'abord à le considérer de sa vraie distance, et de là nous ne désirons nullement que la touche soit sensible, mais seulement que l'effet optique soit exact, et que les petits détails soient convenablement aperçus; puis nous nous approchons de la surface peinte, et nous cherchons à en bien comprendre les traits particuliers. Nous nous adressons à ce tableau, à cet art qui s'adresse à nous, et nous lui demandons des signes qui nous émeuvent, qui nous intéressent par la force de leur signification, de leur expression, par la magie avec laquelle ils réveillent chez nous l'idée de tel ou tel objet, de telle ou telle forme, etc.; enfin la plupart du tems on s'approche du tableau pour

en goûter les objets particuliers, et on s'en éloigne pour jouir de l'ensemble. Et de même que nous nous accoutumons à ce langage des signes vus de près, de même nous ne les désapprouvons pas, lorsqu'étant contemplés de loin et au point où le travail et la touche devraient disparaître, ces touches cependant et ce travail se font apercevoir distinctement. Cette grosseur ou cette grandeur de touche est une faute d'optique, il est vrai, mais c'est quelquefois une beauté de peinture; l'illusion n'est pas complète, on en convient, mais la force d'imitation ou d'expression dédommage de cette exagération. Enfin on peut dire que c'est moins l'art qui paraît dans ce cas que ce ne sont l'énergie de l'auteur et l'autorité de son mécanisme; mais aussi il est indispensable que ce langage, si intense, si fortement sensible, soit éloquent et expressif. Il faut, puisque ces signes paraissent, qu'ils nous disent quelque chose ; on exige enfin qu'ils ne soient pas offerts comme le sont si souvent des grands mots vides de sens. C'est pour cela que la touche heurtée de certains maîtres est admirée, quoiqu'elle soit heurtée, et que la touche heurtée de certains peintres médiocres et sans éloquence n'est regardée que comme grossière. Un paysage faux de perspective, mal dessiné, sans coloris et mal composé, sera appelé grossier et mauvais, si la touche en est trop forte; tandis que les coups de pinceau de Salvator Rosa ou de Rubens sont toujours bien accueillis, malgré qu'ils soient souvent trop larges et que du vrai point de vue ils soient trop aperçus.

Un peintre ordinaire fait donc voir de la témérité lorsqu'il affecte une touche grossière, parce qu'il semble supposer par là que le savoir et la vraie éloquence de sa

touche tiendront lieu de la délicatesse qui lui manque; mais un tel peintre ferait beaucoup mieux de calculer rigoureusement ses touches d'après le point de vue adopté. On permet au contraire au peintre vraiment imitateur de s'affranchir de cette rigueur, dès-lors que, dans son travail, il se sent exalté par le sentiment.

Ajoutons qu'il y a des peintres qui, par préjugé ou par routine, ne veulent aucune touche, et qui s'appliquent à ce qu'on n'en aperçoive aucune, pas même de près; en sorte que de loin leur ouvrage manque de nerf et ne se soutient pas.

Quant aux miniatures, elles sont soumises à cette même loi; et bien que tous les spectateurs les regardent comme des bijoux précieux, dont le caractère principal est la délicatesse et la ténuité, l'œil n'exige pas pour cela une mollesse et un poli fade, ou un fondu qui subsiste même sous le microscope. Au contraire, l'esprit requiert dans ces très-petites images la magie des indications, et il aime à reconnaître comment, avec de si petites touches et avec si peu de touches, l'artiste a pu intéresser, émouvoir le cœur, et tromper ainsi les yeux.

Je crois devoir placer ici l'observation de l'abbé Dubos, au sujet de la touche adoptée dans le tableau antique des Noces Aldobrandines : « Les touches de la Noce Aldo-
» brandine, qui sont, dit-il, très-heurtées, et qui parais-
» sent même grossières lorsqu'on les voit de près, font
» un effet merveilleux quand on regarde ce tableau à la
» distance de vingt pas; c'était apparemment de cette
» distance qu'il était vu sur le mur où le peintre l'avait
» fait. »

Il importe de ne pas omettre une conséquence qui ré-

sulte de l'usage bien entendu des touches, je veux parler de ces *laissés*, ou de ces interruptions de touches, lesquels *laissés* plaisent par cela même qu'ils sont des moyens en moins, et qu'il en résulte que le peintre produit beaucoup avec peu. Ils font donc l'effet de ces réticences, de ces mots interrompus, de ces silences enfin, qui disent plus que les paroles auxquelles on les substitue. Cette espèce d'artifice prouve encore la nécessité des touches et d'un système de touches; car de tels *laissés*, de telles interruptions seraient autant de manquemens ou de taches dans le travail s'il devait être uniformément fondu.

C'est donc faute d'avoir suffisamment approfondi cette question intéressante, que certains théoriciens ont déclaré que la meilleure manière de peindre est celle qui n'offre point de touches, et qui est fondue uniment, et telle que le font voir la plupart des tableaux exécutés à huile dans l'école de Raphaël. Voici ce qu'on lit au sujet de cette opinion dans l'Encyclopédie méthodique : « Léonard de » Vinci, Raphaël, et la plupart des maîtres de son école, » comme ceux de Florence, ont suivi avec moins de sé- » cheresse cette manière lisse et égale, cette simplicité » dans le mécanisme, que beaucoup de personnes pour- » raient regarder comme vicieuse ou du moins insipide, » mais qui est, au jugement de celles qui ont réfléchi so- » lidement sur le vrai mérite, la manière la plus conve- » nable au grand style. Il faut convenir que l'habitude » de ce pinceau presque uniforme une fois prise, l'homme » de sentiment se livre sans distraction à ce qui constitue » les grandes parties de l'art de peindre. D'un autre côté, » le spectateur jouit tranquillement de toute l'excellence » qui se peut rencontrer dans le dessin, dans lequel ré-

» sident les beautés du premier ordre, sans que ses yeux
» soient occupés d'une manœuvre brillante ou *ragoûtante,*
» pour me servir d'une expression d'usage. J'ajouterai à
» l'avantage de cette simplicité de pinceau, qu'elle suit
» les vœux de la nature, qui, à une distance nécessaire
» pour juger d'un ensemble, ne laisse pas voir les mou-
» vemens de détails qui inspirent aux praticiens recher-
» chés et la touche et le *beau-faire.* »

Ce que nous avons dit précédemment suffit pour réfuter cette opinion. L'auteur de cet article a probablement adopté ce principe, parce qu'il était choqué des touches à prétention de ces peintres, qui s'efforçent de manier le pinceau d'une façon affectée, et cela sans nécessité, sans profit pour l'imitation. Beaucoup de critiques préfèrent en effet une représentation toute simple, et exécutée par teintes unies et liées sans touches apparentes, à ces représentations où chaque coup de pinceau exagéré vient heurter, blesser la rétine, et où le travail, quoique provenant d'une main adroite et sûre, vient distraire les yeux et l'esprit, et éloigne ainsi du modèle ou de la nature. Mais vouloir priver la peinture de touches est un autre excès, et cette idée nous rappelle l'opinion d'un écrivain que nous avons cité en traitant du dessin, et qui prétendait qu'on devait représenter la nature sans délinéations ni contours.

Enfin si la touche, ainsi que l'a bien définie Watelet, est à la fois un signe imitatif tiré de la nature, et un signe communicatif de la manière dont l'artiste a vu et senti en faisant son imitation, il faut laisser au peintre une espèce de liberté dans ce signe, l'abandonner pour ainsi dire à son instinct particulier, et ne pas exiger que

ce signe soit restreint à tel ou tel degré d'énergie ou d'indication. Il n'y a point de juste milieu ni de mesure précise en ceci, tant que le vraisemblable n'est point blessé, et tant que ce signe concourt à fortifier l'idée que procure la représentation. « La touche (c'est encore Watelet » qui en fait la remarque) frappe donc plus fortement » lorsqu'elle est exagérée avec art, que lorsqu'elle est » plus timide et plus faiblement prononcée ou écrite. » Ainsi, permis à chacun de rendre sensible sa touche, même en avant du point de distance, pourvu toutefois que cette grandeur ou cette évidence de touche ou de travail ne nuisent en rien à la vérité de l'imitation, et pourvu que cette touche exagérée soit significative, et par conséquent tout à fait conforme à la perspective, qui ne permet pas la même espèce de touche sur l'objet proche et sur le même objet éloigné.

Maintenant il convient de rappeler un cas tout particulier où l'exagération de la touche semble être et est en effet nécessaire. Ce cas a lieu lorsque l'œil du spectateur, forcé de voir le tableau de trop près, n'aperçoit qu'en raccourci ou de biais les extrémités de la toile ou de la peinture, et éprouve l'affaiblissement qui résulte de la vision oblique de ces points optiquement raccourcis (Voy. à ce sujet les chap. 299, 436 et 518). Nous ne nous arrêterons point à cette question d'exagération, puisqu'un simple raisonnement d'optique suffit pour l'expliquer.

Rappelons encore l'exagération nécessaire, lorsque le peintre s'occupe de représentations colossales, qui cependant doivent donner l'idée de la dimension naturelle et possible des objets (Voy. les chap. 300, 435 et 517). Dans ces cas donc une certaine exagération est néces-

saire, convenable et permise, et un juste milieu est prescrit par le jugement et par le génie particulier de l'artiste. Les décorateurs doivent très-bien entendre et pratiquer cette question, et, selon que les objets sont grandis au-delà du naturel, exagérer la force et le caractère de leur touche. Tintoretto, au dire de R. Boschini, s'occupait beaucoup de cette exagération.

Néanmoins, s'il est naturel de rapporter la grandeur de la touche à la distance de laquelle on peut bien voir le tableau, il est à remarquer que la grandeur du tableau, et la quantité d'objets qu'il expose aux regards, doivent déterminer le degré de délicatesse et de travail général du pinceau. En effet, on aime plus à approcher d'une tête seule peinte en petit, tel est un portrait-miniature, qu'à approcher d'une tête peinte en petit dans un tableau de plusieurs figures. Une tête en miniature, bien qu'elle soit aussi grande qu'une tête d'un tableau de Teniers, et bien qu'elle puisse être calculée pour être vue de la même distance, serait donc choquante, si elle était peinte par des touches aussi ressenties que celles qu'employait si habilement ce maître dans ses tableaux, dont la mesure ordinaire est de un ou deux pieds. Ainsi Teniers est justifié de l'espèce de grossièreté de sa touche, et l'habile peintre en miniature, qui ne laisse voir, pour ainsi dire, aucune touche, est justifié aussi; il est évident qu'à la question rigoureuse et mathématique d'optique s'associent une raison d'art libéral, une raison métaphysique, et qu'il existe encore d'autres lois que celles de la perspective pour guider heureusement les peintres de génie.

Mais considérons un moment la justesse de la touche

sous le rapport de la perspective linéaire, c'est à dire sous le rapport de la direction des touches ou traits du pinceau. Il est évident que les traits du pinceau doivent être soumis aux directions des coupes perspectives qu'on ferait sur les objets, et qu'ils doivent suivre les mouvemens scénographiques ou perspectifs qu'auraient ces coupes, si effectivement elles existaient tracées géométriquement sur les corps que ces touches représentent. Les cercles d'un tonneau, les mouvemens d'un réseau, les moulures parallèles sur les corps réguliers et irréguliers, etc., indiquent assez, par leurs directions orthographiques et scénographiques, quelle doit être la direction de la touche dans tel ou tel cas; car, aussitôt qu'il y a touche, cette touche ne doit pas être jetée au hasard, mais réglée optiquement selon une loi. Abraham Bosse a très-bien saisi cette question, et, à ce sujet, il avertit utilement les graveurs, dont la pointe et le burin sont particulièrement assujettis à cette loi. En effet les masses de brun et de clair sont obtenues, par eux, à l'aide de tailles et de hachures, qu'il n'est pas indifférent de conduire et de diriger d'une manière ou d'une autre. C'est donc à l'industrie si remarquable des graveurs que le peintre peut emprunter d'utiles leçons sur ce point. Lorsque le croisement des traces ou des hachures du pinceau est destiné à représenter des masses plates, peu importe quel est le maniement de l'outil quant à la perspective, et pourvu que la ténuité du travail soit proportionnelle avec la distance. Je dis quant à la perspective, parce que le travail de l'outil doit varier selon le caractère particulier de chaque objet; car il ne conviendrait pas de représenter, par exemple, une plaque carrée d'ivoire avec le

même travail qui serait nécessaire pour représenter un carré d'étoffe de molleton; mais aussitôt qu'il y a courbures, plans variés, et déformation perspective, ces traces doivent coopérer à l'expression perspective, c'est à dire à l'expression de l'apparence des diverses formes de ces masses. C'est ainsi qu'à fresque, à détrempe ou au lavis, chaque peintre est libre d'adopter un mouvement quelconque de pinceau, lorsqu'il ne s'agit que de teintes plates, unies, ou apparaissant également unies à la distance; mais aussitôt qu'il s'agit de formes, le caractère perspectif de la touche doit dominer et commander à la main. Chaque peintre peut donc avoir une manière propre de rendre le feuillé, les chevelures, etc.; cependant il ne peut pas avoir une manière contraire au caractère géométrique et perspectif des objets. C'est en ceci que la mosaïque est un moyen monotone et limité, ainsi que la tapisserie, etc., parce que ces cubes, ces points tous égaux sont contraires à la variété de la nature géométrique et perspective : un blaireau uniforme apporte le même défaut de signification. Le graveur Melan n'eût pas adopté ses tailles en spirales s'il eût eu une idée nette des principes de son art. Mais je ne m'occuperai pas davantage de cette question qui sera assez sentie par tout le monde.

Il nous reste maintenant à parler de la rudesse et de la douceur de la touche, ou, pour dire autrement, de la fusion douce et incertaine de la touche sur les objets éloignés et obliques, et de son caractère sensible, ferme, très-distinct et détaillé sur les objets situés proches et de front. Cette intéressante question est une de celles qu'il importe le plus de comprendre et de bien posséder.

Le principe de la représentation en peinture, c'est l'expression du près et du loin, ainsi que de la position oblique ou de front. Non-seulement le loin s'exprime par la diminution d'étendue et de dimension, mais il s'exprime aussi par la diminution d'apparence ou de force optique : force qui se rend par la force ou la rudesse de la touche; diminution qui se rend par la douceur et la faiblesse de la touche. Non-seulement la feuille d'un arbre qui, parmi les arbres d'une avenue, est éloigné le vingtième ou enfoncé le vingtième dans le tableau, doit être plus petite que la feuille de l'arbre qui est sur le premier plan, mais cette feuille doit être peinte d'une manière plus douce, plus vague, moins sensible, moins forte enfin que la première. Quant à celle-ci, puisqu'elle est proche, elle est distincte, son contour est discernable, ses ombres, ses ombrages, ses détails sont sensibles; ils frappent la vue d'une manière qui doit être imitée par une touche ferme, bien sentie, et souvent rude, afin d'exprimer ce près qui contrastera avec la touche douce de l'objet éloigné.

Mais, dira-t-on, détaillé et fini ne veulent pas dire rude et fort : les petits cailloux, que l'on aperçoit à ses pieds sur un chemin, tout en étant plus sensibles et mieux vus que les cailloux qui sont à cinquante pas de nous, ne sont pas plus rudes que ces derniers; et ce serait changer le caractère de beaucoup d'objets que de les faire paraître rudes parce qu'ils sont proches. La laine du mouton, qui est à dix pieds de nous, ne paraît pas plus rude que celle du mouton éloigné de nous de cent pas, etc. : on voit qu'il importe de bien s'entendre sur ce point. La qualité de rude et de fort dont nous parlons ici ne s'applique pas

à l'objet, mais à l'exécution qui résulte du pinceau employé à représenter cet objet. C'est la représentation qui doit être forte lorsqu'elle offre un objet proche; c'est elle qui doit être faible et douce lorsqu'elle offre un objet éloigné; c'est la touche enfin qui doit être ferme, vive, ressentie, rude même quand elle exprime un corps proche du cadre; mais qui doit être amortie, faible, douce et même vague, quand elle exprime un corps éloigné et fort enfoncé dans le tableau ou loin du cadre ou de la vitre. Et cette même touche ressentie peut très-bien donner l'idée d'un objet mou et doux au toucher : le moyen de l'art a son caractère, le résultat de l'art a le sien; c'est ainsi que la touche, qui en effet est exagérée dans les peintures colossales, n'en exprime pas moins des objets qui souvent sont suaves et très-polis.

Ainsi le détaillé, l'aspérité de la touche et même sa saillie matérielle, sont nécessaires pour le plan qui est au niveau du cadre, et plus encore pour celui qui est censé en deçà du cadre, comme cela peut arriver quelquefois. La douceur au contraire, la vaguesse, la transparence, le poli, sont d'obligation pour détruire la toile, et faire supposer l'enfoncement et l'obliquité : obliquité qui est très-sensible sur les tournans, et par conséquent sur les contours ou traits de circonscription; lesquels contours doivent d'ailleurs être représentés très-adoucis par l'effet de l'ondulation continuelle de l'air et par l'effet de la double sensation qui résulte de l'organe double de la vue. Or cette disparition, cet anéantissement, pour ainsi dire, de la toile, il faut l'obtenir par la touche, car aussitôt qu'il y a enfoncement dans la scène représentée, il y a nécessité d'exprimer l'air que renferme cette dis-

tance : la touche peut donc ou contribuer à cet effet ou l'empêcher. Quand l'enfoncement est très-grand, cette expression de la distance doit être rendue par une touche très-légère, très-vague, très-douce, insensible pour ainsi dire. Mais nous voici amenés à parler du matériel même des couleurs et des gluten; en effet le caractère de la matière que le pinceau dépose sur la toile doit être ou favorable ou contraire à cette condition ou à cette imitation dont nous venons de parler; condition dont il était bien nécessaire de faire sentir l'importance, puisqu'elle a échappé à des peintres célèbres qui n'ont su emprunter à la perspective que l'art des réductions linéaires, et qui n'y ont rien su puiser quant à l'affaiblissement et la rupture des couleurs, ni quant à l'affaiblissement et à la force de la touche. Quelques-uns de ces maîtres possédaient cependant le moyen essentiel et premier, je veux dire l'échelle de réduction perspective. La tradition nous apprend même que Raphaël s'aidait de ce moyen. Voici ce que Félibien dit à ce sujet dans son Idée du peintre parfait, tom. VI, chap. 18. « Les plus grands peintres » d'Italie ont été tellement persuadés que, sans la pers- » pective, on ne peut rendre une composition régulière, » qu'ils l'ont voulu savoir à fond. On voit même, dans » quelques dessins de Raphaël, une échelle de dégrada- » tion; tant il était régulier sur ce point ! »

Le lecteur pourra rapprocher de tout ce que nous venons de dire expressément sur la touche, dans ce chapitre-ci, ce qui a été dit en passant lorsqu'il a été question du beau. (Voy. tom. IV, pag. 193).

CHAPITRE 532.

OBSERVATIONS SUR LE MATÉRIEL DES COULEURS ET DES GLUTEN CONSIDÉRÉS COMME DEVANT SERVIR A DONNER, CONCURREMMENT AVEC LA TOUCHE, L'IDÉE DE L'AIR OU DE L'ESPACE, AINSI QUE CELLE DES OBLIQUITÉS, ET PAR CONSÉQUENT A DÉTRUIRE L'IDÉE DE LA SUPERFICIE DU TABLEAU OU SUBJECTILE; QUESTION QUI EXPLIQUE EN MÊME TEMS CE QU'ON DOIT ENTENDRE PAR TRANSPARENCE.

Si nous poursuivons la question précédente, nous découvrirons combien il importe, pour parvenir à la juste imitation de l'enfoncement ou de l'espace, de n'employer que des matières favorables à cette imitation; nous reconnaîtrons aussi combien il importe que le caractère physique et optique de ces matières facilite l'absorption des rayons lumineux, et fasse que la superficie peinte, au lieu de réfléchir la lumière sur les points qui sont censés éloignés, et au lieu de manifester toujours l'existence de son tissu ou d'un panneau, semble au contraire avoir été détruite, et laisse, pour ainsi dire, se reculer à leur vraie place les couleurs des objets situés à divers enfoncemens dans le tableau.

Les couleurs opaques, bien qu'apposées par une touche exacte et dans un contour réduit selon la plus correcte scénographie, ces couleurs opaques, dis-je, tiendront à rester là où elles ont été déposées, c'est-à-dire sur le subjectile même, et à fleur du cadre, toujours

enfin sur le premier plan, et cela parce qu'elles sont opaques et qu'elles réfléchissent les rayons du jour. Cette réflexion des rayons du jour, par cela même qu'elle est propre à exprimer l'existence des corps placés à ce même plan proche, est tout-à-fait contraire à l'expression des plans fuyans. Une tapisserie en laine n'offre aucune dégradation par l'effet de ce mat contraire à la transparence. Un pastel plucheux s'oppose de même à l'illusion et à l'expression de l'air, ainsi qu'une peinture dont la touche est également raboteuse sur un tissu grossier. Aussi remarquons-nous que les Flamands et les Hollandais ont pris un soin extrême de modifier le caractère physique des panneaux ou toiles sur lesquels ils exécutaient leurs tableaux, et cela de manière que ces surfaces devinssent extrêmement lisses et polies là où il fallait feindre un corps très-éloigné. Les ciels de Vanderheyden, de Karel Dujardin, les fonds de Metzu sont extrêmement polis, et ne l'eussent pas été sans le poli même du panneau. Cette règle explique assez pourquoi quelques-uns de ces peintres étaient autant ennemis de la poussière; pourquoi l'un, afin de l'éviter, avait un escalier pliant qu'il retroussait quand il était monté dans son atelier, et pourquoi l'autre ne retournait son tableau et ne prenait sa palette qu'un quart d'heure après qu'il était assis, et après que la poussière, qu'il avait pu élever en entrant, était absolument retombée. Tant de précautions provenaient de la conviction où étaient ces coloristes, que la couleur dans les fuyans doit être immatérielle, et doit sembler apposée non sur le panneau, mais bien à six pieds, à vingt et à cinquante pieds du panneau, selon les plans ou enfoncemens des objets.

Oui, il faut, après avoir diminué la dimension, après avoir diminué les tons et l'énergie des couleurs, après avoir enfin diminué la grandeur et la force de la touche selon les enfoncemens, il faut, dis-je, diminuer le caractère de solidité et d'existence optique des matières apposées sur le subjectile, et par conséquent celui du subjectile même qui reçoit ces matières ou ces couleurs. Il s'agit de faire fuir, d'enfoncer les objets; or un des moyens efficaces d'y parvenir, c'est de faire fuir en apparence cette superficie elle-même, qui cependant reste là; enfin ces couleurs matérielles qui subsistent sur le tableau ne doivent pas sembler être toutes au niveau du cadre. Il faut donc faire enfoncer la toile, la détruire optiquement plus ou moins, et faire, je ne dis pas comme Rembrandt qui, pour exprimer un trou, fit un trou réel par boutade ou inspiration, en crevant sa toile d'un coup de poing, mais faire que, par la diaphanéité, la légèreté et le poli plus ou moins parfait des couleurs, elles semblent plus ou moins éloignées de la vue, elles échappent à l'œil selon les cas, et deviennent même matériellement insensibles.

David répétait assez souvent un mot très-juste à ce sujet : « Ce ne sont pas les couleurs de la palette que je » veux voir sur la toile, disait-il, mais ce sont les couleurs » de la nature. » Or souvent les couleurs de la nature sont éloignées, sont obliques, sont séparées du cadre par de l'air, tandis que les couleurs de la palette restent toujours fixées sur la toile à une proximité qu'il faut détruire.

Le moyen le plus certain pour faire comprendre cette question, c'est de peindre sur une glace ou miroir les objets même qui s'y mirent, c'est-à-dire de placer sur la

glace des touches de couleurs qui, par leur justesse, leur finesse, leur poli, se confondent avec les objets mirés sur lesquels on dépose ces touches. Par ce moyen on concevra le mauvais effet de la rudesse des matières, et la similitude qu'on peut obtenir quand il s'agit d'imiter des objets éloignés, et par conséquent ce caractère immatériel ou aérien dont nous voulons parler ici. Si l'on fait cet exercice sur un miroir un peu sombre, la comparaison sera plus facile.

Un autre moyen de bien posséder cette question, c'est celui que nous avons déjà indiqué (chap. 427), et qui consiste à placer des cartons de la même couleur à différentes distances les uns des autres, dans une seule direction fuyante à la vue; en sorte qu'on les aperçoive les uns par dessus les autres. Il est évident que le dernier de tous sera moins sensible à la vue que ceux qui seront en avant; or il faudra répéter, sur une superficie ou sur un carton très-uni, l'apparence de chacun de ces cartons plus ou moins éloignés, et ajouter par conséquent, à l'aide de l'artifice matériel dont il est question ici, c'est-à-dire à l'aide de la transparence, de la finesse et du poli des matières et de la touche, ce qu'en apparence a acquis de vague, d'aérien, d'immatériel tel ou tel carton enfoncé à tel ou tel éloignement du cadre ou de la vitre, ou, si l'on veut dire autrement, du premier plan. Ayant donc transporté le carton-tableau ou l'image à côté ou immédiatement dessous celui des cartons-modèles, le peintre, qui se tiendra au point de distance, jugera de la similitude ou de la différence de l'image avec le modèle, et il modifiera, corrigera, polira son carton-image jusqu'à ce qu'il soit semblable à ce modèle, et qu'il donne

par conséquent l'idée de tant de pieds d'air ou de distance, et qu'il exprime par conséquent l'affaiblissement optique occasionné par cet éloignement. Si l'on veut se figurer ensuite que ce carton-image est un fragment ou un morceau coupé d'un tableau, et qu'on l'a coupé exprès pour le confronter plus immédiatement avec l'objet qu'il représente, cette supposition augmentera encore la clarté et l'utilité de la démonstration.

Il va sans dire que le choix du luminaire et de l'air doit favoriser l'exactitude de cet exercice comparatif, que d'ailleurs il serait convenable de faire au sujet de toutes sortes de superficies ou contextures, telles que du drap, du marbre, du métal, etc., etc. Par ce moyen, l'élève sentira et préjugera combien telle ou telle distance diminue la sensation que fait éprouver tel ou tel objet, à travers tel ou tel air coloré clair ou chargé, etc., etc.

Voici encore un moyen de se faire une idée de la transparence en peinture. Considérez la nature en plein air, à travers un verre rouge couleur de feu; cet aspect donnera immédiatement l'idée d'un air enflammé, et le ciel semblera à peu près tel qu'il paraîtrait dans un incendie général. Je dis à peu près, parce que, dans l'espace réel, il y aurait une graduation colorée, que le verre ne saurait répéter vu son peu d'épaisseur. C'est donc ce ciel vu à travers ce verre qu'il faut chercher à imiter : comment s'y prendra-t-on? Il semble que l'idée la plus naturelle est d'imaginer deux ou trois couches d'un vernis coloré en rouge, appliquées sur une teinte de ciel; et cependant les moyens ordinaires consistent à apposer sur la toile du rouge affaibli par du blanc et mêlé de jaune. Or ce rouge, éclairci par du blanc, ne donnera pas l'idée d'un ciel dia-

phane. où l'on distingue de la lumière, et dont l'éclat n'a rien de matériel. Enfin c'est, pour ainsi dire, un verre rouge couleur de feu qu'il faudrait placer sur le tableau peint selon l'effet ordinaire et non accidentel du coloris; cependant remarquez encore que l'air naturel aperçu à travers le verre est transparent, tandis que votre dessous peint est mat et ne peut pas produire un résultat égal au naturel. Entre du blanc et de la lumière il y a une grande différence: nous l'avons déjà fait remarquer, du carmin éclairci par de l'eau ne sera pas imité juste avec du carmin éclairci par du blanc: une couleur délavée ou distendue par la lumière augmente en transparence et en affaiblissement à raison de la quantité de cette lumière; et au contraire du bleu de Prusse éclairci ou blanchi par du blanc, perd sa transparence et devient mat en raison de cette quantité de blanc ajoutée, et qui change la nature de ce bleu. Vos couleurs broyées et apposées sont donc une pâte; vos ciels seront une pâte, ou, comme on dit une croûte: or c'est cette idée de peinture et de croûte qu'il faut détruire, et il convient plutôt de rappeler l'idée de teinture; il faut vouloir ce qu'ont voulu et ce qu'ont obtenu les Hollandais, les Metzu, les Terburg et autres coloristes, dont le pinceau fut toujours fin et magique. Un oiseau ou une mouche ne s'aviseront pas de vouloir traverser le bleu peint comme nous le peignons, mais ils voudront traverser une vitre azurée; et si quelquefois les moucherons veulent passer à travers nos yeux, c'est parce que l'œil, par l'effet de sa transparence et par l'éclat de ses luisans, leur donne l'idée d'un air pénétrable, et réveille dans leur instinct l'idée de l'espace, celle du vide et de l'air.

On peut encore très-bien concevoir l'idée de l'espace aérien ou de la profondeur en peignant derrière une glace de cinq à six lignes d'épaisseur une teinte quelconque, et en cherchant à imiter sur la surface de devant cette même teinte vue à travers la glace. On n'arrivera jamais à la répéter, à moins qu'on ne superpose sur cette teinte une glace semblable qui fasse corps avec cette teinte, ou à moins qu'on n'emploie dans la teinte et sur cette teinte des gluten très-diaphanes, tels que des vernis. Il est donc clair que, si l'effet de l'espace ne se manifestait que par la modification du ton seulement, on pourrait répéter avec des couleurs mates quelconques cette couleur vue à travers la glace; mais si l'on ne peut répéter cette couleur que par des gluten diaphanes et analogues à la transparence de la glace, gluten qui détruisent, pour ainsi dire, l'existence de la surface peinte, il est clair, redisons-le, que cette qualité ou cette condition de diaphanéité matérielle est particulière et isolée des conditions du ton scénographique et réduit ou affaibli. Les rayons de la lumière sont donc réfléchis sur une peinture mate; mais ils sont absorbés à travers une glace ou à travers des vernis. On objectera peut-être que le vernis qu'on applique sur les tableaux une fois finis doit produire ce même effet; mais il faut répondre que son influence n'est pas proportionnelle, puisque son épaisseur et sa transparence sont égales, tandis que sur le tableau du peintre intelligent la teinte est tantôt demi-transparente, tantôt le plus transparente possible, et tantôt mate, selon les espaces et selon le caractère des corps, ce qui n'empêche pas que le tableau ne puisse mirer également et être également poli par le vernis mis après coup. C'est cette facilité

de modifier à volonté la transparence des couleurs qui donne entre autres tant d'avantages à la peinture à la cire sur les autres procédés. Quant à la peinture à huile, bien qu'elle soit plus diaphane que la peinture en détrempe, cette diaphanéité n'est pas encore assez complète, assez pure pour exprimer l'air et les profondeurs. C'est donc pour cela que certains peintres ont imaginé d'incorporer dans la peinture à huile quelque résine très diaphane, et c'est cette condition que Jean Van Eyck, dit Jean de Bruges, qui peignait à huile, ainsi que plusieurs de ses contemporains, sut imaginer et réaliser le premier.

Pourquoi les peintres s'approchent-ils d'abord tout près d'un tableau, tandis que le public ne s'en approche point, ou que peu à peu et sans empressement? c'est que les peintres sont très-jaloux de voir comment a procédé l'auteur du tableau pour composer et toucher des teintes et des tons qui donnent l'idée de l'air et de l'espace, quoique ces tons matériels soient plus ou moins opaques et posés près de la vue. Cette difficulté est en effet très-grande : aussi les peintures au vernis offrent-elles (avant qu'elles ne s'altèrent par le jaunissement) des teintes fines, des tons magiques, qu'il serait impossible de répéter à huile. Aussi les copies faites par des peintres peu exercés d'après des tableaux polis et peints finement avec des gluten diaphanes, n'ont-elles point cet émaillé, cet aérien, ce magique que prétendent répéter ces copistes qui ignorent la théorie optique de l'air, la théorie de l'absorption et de la réflexion de la lumière, la théorie enfin du coloris ou de la représentation par les couleurs. C'est donc quand l'auteur d'un tableau a réussi dans cette magie d'exécution chromatique que les artistes s'écrient : Quels

tons transparens ! quelles teintes fines ! comme tout cela est peint !

Ainsi puisqu'un tableau, exact par le clair-obscur et les teintes, mais exécuté par des touches sensibles sur toute la surface et avec des couleurs opaques, est appelé tableau plat, fait avec des couleurs plaquées et semblables à une croûte, on doit conclure que le ton et la teinte sont deux conditions distinctes de la condition de transparence. Similitude de ton ou de teinte ne signifie donc pas encore similitude de sensation entre l'image et le modèle, ou entre la représentation et la nature.

Tiziano frottait ses couleurs et glaçait le plus souvent qu'il pouvait toutes ses teintes, c'est à dire qu'il les posait sans épaisseur. Cependant il chargeait les clairs d'un peu plus de matière, mais cela avec bien du ménagement, et selon l'espèce de préparation de sa toile : par ce moyen il obtenait des combinaisons sans nombre, inconnues à ceux qui appliquent toutes leurs couleurs épaisses et sans rien laisser apparaître des dessous ; car c'est le mélange de la teinte de dessus, combinée avec celle de dessous, qui produit ces tons mystérieux et singuliers, que le copiste ignorant cherche en vain à imiter par des tons simples et sans transparence. Deux couleurs diaphanes, vues l'une à travers de l'autre seront d'une toute autre qualité que ces deux mêmes couleurs mêlées et confondues ensemble.

« Le Corrège, dit Mengs, a excellé dans la perspective » aérienne, non-seulement par rapport aux objets dé- » gradés au moyen du clair-obscur selon la distance qui » les sépare, mais encore par une certaine intelligence » de la nature de l'air ; lequel étant d'une qualité plus ou » moins diaphane, se remplit de lumière, et, passant entre

» les corps, leur communique cette lumière dans les en-
» droits où ses rayons directs ne peuvent pas aller frapper,
» et forme de cette manière cet air ambiant par le moyen
» duquel nous distinguons les objets dans l'ombre même,
» de sorte qu'on peut mesurer la distance de l'un à l'autre.
» Cette partie était parfaitement bien connue des anciens
» Grecs, comme on en est convaincu par les peintures
» d'Herculanum, même les plus mauvaises; de sorte
» qu'on peut dire qu'ils s'en étaient formé une règle fixe.»

Cette observation judicieuse de R. Mengs justifie assez les regrets des coloristes, qui se plaignent de ce que l'huile de leur peinture prive leur imitation de cette qualité si charmante de suave aérien et de légéreté diaphane; qualités sans lesquelles les couleurs n'ont qu'une faible magie, et sans lesquelles on ne saurait réussir dans les représentations de petite dimension.

Enfin on peut dire au peintre : N'ayez ni fin ni relâche que vous ne vous soyez identifié avec cette idée vraie que les objets sont environnés d'air, comme, par exemple, les poissons sont environnés d'eau, et que c'est cet air et ces effets qu'il vous faut exprimer. Ainsi le nom d'obscurcissement ne convient point pour signifier l'affaiblissement d'une figure enfoncée au troisième plan dans un air clair : en effet donner l'idée de l'air est une chose, donner l'idée du ton est une autre chose.

Mais il nous faut parler aussi en particulier de la transparence des ombres et des ombrages, transparence qui ne peut être répétée et imitée qu'à l'aide de cette même transparence des matières employées pour le tableau.

Lorsque les peintres disent que les ombres sont transparentes, ils appliquent cette observation autant au pro-

cédé matériel de leur art qu'à ce qu'ils voient sur la nature; mais cette idée de la transparence n'est pas toujours bien éclaircie dans leur esprit. Elle pourra donc le devenir s'ils étudient la nature, et s'ils en observent la partie optique à l'aide de la vraie méthode analytique, méthode que nous avons essayé de suivre jusqu'ici. Transparaître veut dire paraître à travers; ombres transparentes veut dire ombres aériennes, à travers lesquelles les objets ombrés ou ombragés apparaissent. Ce mot peut exprimer aussi le caractère des couleurs appliquées sur le tableau, lesquelles subsistent à travers la transparence achromatique ou l'obscurcissement incolore qu'a produit le peintre, pour exprimer la privation plus ou moins grande des rayons du luminaire sur tel ou tel objet ou surface. Cette définition va se développer par ce qui suit. Si dans une alcove obscure nous apercevons les nuances d'un papier de tenture à travers un air ou une coupe d'air ombré ou ombragé, il est certain que c'est à travers cet air obscurci que ces teintes arrivent à notre rétine, et cela quoiqu'elles soient éclaircies par l'espace d'air clair qu'elles ont à traverser en deçà de cet alcove jusqu'à la vitre ou au tableau. S'agit-il de l'ombre d'un cube sur sa face qui est exposée obliquement au jour : cette ombre sera appelée aussi transparente, parce que la couleur de ce cube doit apparaître (dans le tableau, s'entend) à travers une voile achromatique, ou à travers le gluten qu'on a obscurci à cette fin. Mais dans la nature cette transparence n'est souvent pas plus grande que celle de la face claire de ce cube, puisqu'elle ne traverse pas plus d'air pour atteindre notre œil que n'en traverse la face éclairée de ce cube. Tout est transparent de la trans-

parence aérienne en peinture, excepté les surfaces parallèles et avancées au niveau du cadre, et encore peut-on les appeler transparentes, puisque, pour les voir, nous nous reculons à la distance, et qu'elles ont à traverser l'air de cette distance jusqu'à nous. Toute cette question de transparence est donc exclusivement relative à la matière du tableau, qui doit être graduellement plus transparent à mesure qu'il imite l'enfoncement et l'espace.

Cette observation peut servir à démontrer qu'il peut arriver que l'ombre ne soit pas aussi transparente que le clair : en effet, si une boule de bois est éclairée presque par derrière, et que nous ayons à l'imiter sur le premier plan, c'est-à-dire à la représenter tout contre le cadre, nous n'aurons qu'à copier, à l'aide de l'amassète, la teinte et le ton de cette partie ombrée, en employant un degré moyen de transparence matérielle; mais quant à son clair, qui au contraire est plus loin de notre vue, et qui est séparé de notre œil par autant d'air à peu près que cette boule a de diamètre, il devra être peint par des matières transparentes. Aussi dans les tableaux flamands, quand un corps blanc ou lumineux est situé loin, il est peint, comme on dit, avec magie; et le blanc qui l'imite est comme voilé et rendu transparent par des glacis. Ce sont ces glacis qui font que la toile disparaît, pour ainsi dire, en ces endroits. On peut encore rappeler les horizons clairs, ainsi que les sillons profonds et lumineux, qui doivent être plus aériens ou transparens que les objets proches, obscurs et ombrés : faire le contraire, c'est empêcher le relief ou l'arrondissement; car, en peinture, faire venir un corps en relief, c'est faire fuir ou enfoncer, par des couleurs rendues aériennes, les plans reculés. Il

peut donc arriver que dans la nature l'ombre soit moins transparente que le clair, et il en doit être de même sur le tableau. Des lumières frisées sur les tournans d'un globe peint peuvent en faire paraître les saillies concaves dans l'imitation, si ces lumières ne semblent pas aériennes et enfoncées : en dire plus sur ce point serait superflu. Continuons de développer la définition de ce qu'on doit entendre par transparence matérielle des couleurs, transparence propre à exprimer l'air ou l'espace.

Un peintre appelle transparente une teinte, lorsqu'elle l'est autant que la matière qu'il emploie le permet. Aussi un peintre en détrempe appellera-t-il transparente une teinte qui sera appelée opaque par le peintre au vernis : il en sera de même du peintre en pastel; cependant il est une transparence réelle qui approche de celle de la nature, et c'est à ce type que le coloriste doit sans cesse aspirer. Si, faute de théorie, le peintre ne s'est pas fait une idée juste de la transparence, qu'il considère au moins des peintures exécutées au vernis, qu'il examine soit le caractère optique des lames de verre coloré, soit l'effet des peintures fixées sous verre, etc., etc,

Raphaël Mengs s'exprime ainsi au sujet de la transparence : « On ne saurait représenter une abstraction, ni » quelque chose qui semble immatériel, par des couleurs » matérielles. On parvient seulement, par les efforts de » l'art, à en rappeler l'idée, et il faut que cet art soit sa- » vamment médité; car les plus grands ménagemens lui » sont nécessaires, pour ne pas trop déceler son insuffi- » sance et les bornes de ses moyens. Les couleurs maté- » rielles sombres, qui ne sont ni moëlleuses, ni transpa- » rentes, ne peuvent imiter une ombre réelle, parce que

» la lumière n'y étant point absorbée, se réfléchit sur
» leur superficie, et les représente en même tems obs-
» cures et éclairées; au lieu que les couleurs transpa-
» rentes laissent passer les rayons lumineux, et conser-
» vent une superficie réellement obscure. »

On peut encore expliquer l'effet de la transparence, en disant que l'air laisse librement passer les rayons de lumière qui vont éclairer les objets, et qu'il les laisse librement passer encore quand ils sont renvoyés ou réfléchis à l'œil par ces objets. Or le peintre doit faire comme fait la nature, et ne pas empêcher, par l'opacité des matières colorantes apposées sur son tableau, que cette absorption, cette réflexion, et ce passage libre des rayons aient lieu.

Il faut donc que l'enfoncement, qui ne saurait exister sur la toile, y soit exprimé et simulé par des matières translucides, qui ne réfléchissent nullement la lumière sur leurs molécules. Nous devons rappeler ici la précaution des peintres hollandais et flamands, quant à la pureté de teintes nécessaires à la transparence; pureté qui, sur leurs petits tableaux, exprime beaucoup d'espace entre le cadre et les objets. Au contraire, dans leurs portraits en grand, presque tous les points saillans de ces portraits sont touchés avec des couleurs opaques, et réfléchissant convenablement la lumière; ce qui contraste heureusement avec les tons fuyans et immatériels qu'ils se sont efforcés de produire dans leurs images en petit.

Quant à la nécessité de toucher différemment les objets proches et les objets apparaissant à travers beaucoup d'air, nous en avons assez amplement parlé. Il suffit donc de rappeler ici qu'indépendamment de cette transpa-

rence, qui doit le plus souvent faire le caractère des matières employées par le peintre, il faut qu'il possède l'art d'appliquer ces couleurs ou rudement ou suavement, ou épaisses ou minces et légèrement fondues, ou fermes et par hachures saillantes, ou moëlleuses et comme par lavis immatériel : ces différences de touches contribueront donc à désigner la forte ou la faible sensation qui résulte de la plus ou moins grande proximité des objets; sensation que ne saurait exprimer, sans cet artifice, la superficie peinte du tableau éclairé ordinairement par une lumière uniforme.

Répétons ici que l'effet physique, qui produit le mat des couleurs, a pour cause la réflexion des rayons lumineux par les molécules composant la masse de ces couleurs, car chaque petit grumelot fait un jour et une ombre à part, et constitue le caractère opaque ou réfléchissant de ces masses; dans les couleurs transparentes au contraire, l'effet physique de la diaphanéité a lieu à différens degrés, c'est-à-dire que la matière absorbe plus ou moins la lumière qui la pénètre, et qu'elle la réfléchit par conséquent à un degré plus ou moins faible, degré qui altère et diminue plus ou moins la transparence.

Il y a dans la nature des corps transparens, tels que certaines chairs, certains fruits, etc., qui sont en même tems un peu mats et un peu diaphanes. Pour répéter cette demi-transparence, il n'est pas nécessaire que la couleur ait une diaphanéité parfaite; au contraire, elle doit être elle-même demi-diaphane, et réfléchir la lumière à un certain degré; mais, dans l'imitation des ombres ou des demi-tons ombrés de ces corps demi-diaphanes, la diaphanéité de la matière, employée pour repré-

senter ces mêmes corps ainsi ombrés, doit être beaucoup plus grande et plus parfaite. Quant à l'imitation des corps tout-à-fait diaphanes eux-mêmes, tels que les cristaux, les eaux, l'iris des yeux, certains fruits à grappe, etc., elle ne s'obtient que par des matières parfaitement diaphanes.

La transparence des matières employées par le peintre produit donc plusieurs résultats : désignons celui qui est relatif au degré de force et de vérité des ombres.

Lorsque le peintre représente les ombres et les demi-ombres avec des couleurs mates, la réflexion de lumière que produisent naturellement les bruns mats qu'il emploie, l'engage à augmenter l'obscurité de leurs tons et à ajouter des couleurs fort brunes; et c'est le seul moyen qu'il ait à sa disposition, pour qu'il puisse se rencontrer dans les rapports de lumière et d'obscurité offerts par le clair-obscur naturel : mais, lorsqu'il a à sa disposition des matières ou des gluten très-diaphanes et non réfléchissans, la moindre demi-obscurité de ses couleurs suffit pour exprimer les tons légèrement ombrés et en même tems vigoureux de la nature. La différence qui a lieu, par exemple, entre la transparence de la peinture à huile et la transparence de la peinture au vernis est si grande que, dans un portrait qui se détache sur un fond gris, le même fond qui, peint à l'huile, paraîtra beaucoup trop clair pour pouvoir procurer par opposition de l'éclat à la figure, deviendra suffisamment vigoureux (je ne dis pas obscur), s'il est exécuté au vernis. Il résulte, de cette observation très-juste et très-intéressante, que plus les matières sont rendues diaphanes à volonté, plus le peintre peut imiter la force et les ombres de la nature

sans qu'il ait besoin de la ressource mensongère des teintes obscures, ténébreuses et noirâtres, etc. Cette observation explique pourquoi les commençans, qui veulent être naïfs dans leur coloris lorsqu'ils peignent à huile, ne donnent pas assez de force à leurs ombres; et pourquoi les peintres formés, qui visent à la vigueur, emploient des bruns trop obscurs et trop noirâtres, lorsqu'ils usent de couleurs à huile, sans mélange de résines diaphanes, qui, au surplus, quand elles ne sont pas d'un bon choix, ont l'inconvénient d'augmenter, avec le tems et par un effet chimique, l'obscurcissement ou la carbonisation des teintes. Répétons encore que ce besoin de résines très-diaphanes, ajoutées à l'huile qui est peu diaphane lorsqu'elle est sèche, a été sentie depuis Van-Eyck jusqu'à nos jours; en sorte qu'un grand nombre de peintres fortifient aujourd'hui leur coloris par ce moyen, qui devient funeste, ainsi que je viens de le dire, lorsqu'il n'est pas pratiqué par des peintres initiés dans les mystères de la chimie relative à la peinture.

Un des avantages de cette transparence matérielle qui contribue, avec la touche perspective, à donner l'idée de la profondeur et de l'espace, et cela malgré que la superficie plane du tableau réfléchisse également le jour sur toute son étendue, c'est qu'il en résulte que des parties représentées tournantes semblent indiquer, comme l'indique la nature par l'effet de l'écartement de nos yeux, les plans ou formes qui existent au-delà du contour, en sorte que le contour sur le tableau produit plus qu'il ne semble promettre, et donne à connaître ce qu'il semble cacher. Dans l'effet mat, au contraire, on ne sent, on ne saisit optiquement que la quantité circonscrite par la

délinéation ou le trait de circonscription; le reste paraît avoir été omis par le peintre : enfin dans l'imitation d'un doigt, il faut l'imitation de l'air qui sépare la vitre ou tableau du contour fuyant de ce doigt.

Ainsi les couleurs matérielles du tableau devraient être transparentes là où commence la privation de la lumière; plus transparentes dans les ombres; plus transparentes encore dans les trous et les grands enfoncemens, et surtout dans les enfoncemens obscurs; et c'est à quoi tâchent de suppléer toutes les personnes qui peignent d'après nature, car elles voilent les couleurs par d'autres couleurs; elles chargent de plus de gluten leurs bruns; elles glacent, elles repassent plusieurs glacis; elles s'efforcent enfin de répéter, par l'absorption de la lumière sur les matières du tableau, l'effet de la privation lumineuse, ou l'effet des ombres immatérielles de la nature. On sait que Corrégio, pour peindre transparent, employait un vernis que les réparateurs ont trouvé très-dur et très-tenace : c'était le même que celui de Jean Van-Eick de Bruges, qui voulait aussi que la peinture à huile l'emportât sur la peinture à l'œuf, et qui employa probablement pour cet effet l'ambre ou le copal.

Malgré les exemples de tant d'habiles peintres anciens, plusieurs peintres modernes prétendent que, par la justesse seule des teintes mates de la palette, on doit obtenir une transparence suffisante pour la justesse du coloris, et ils citent, à l'appui de leur opinion, certains morceaux de peinture très-transparens, disent-ils, quoiqu'ils soient exécutés à la colle ou à la gomme. On pourrait leur répondre d'abord que si eux-mêmes emploient de préférence à ces procédés la peinture à huile, c'est parce que

l'effet de sa transparence la rend plus puissante dans les bruns. La peinture à colle offre il est vrai de grands avantages sur la peinture à huile, puisqu'elle gagne plus en lumière ou en clair qu'elle ne perd en obscur et en profondeur, mais elle n'a que peu de transparence. D'ailleurs, si on oppose à des peintures à huile des peintures exécutées avec des gluten très-diaphanes, tels que des vernis, on reconnaîtra que les teintes à huile quoique justes, ne répètent pas la transparence fine des ombres; là échoue donc le procédé à huile, bien qu'il soit moins opaque que le procédé à colle. Pourquoi tant de peintres polissent-ils leur panneau; tirent-ils parti du lumineux de la préparation, et prennent-ils tous les moyens d'ajouter à la transparence de leur représentation par la transparence de leurs matières? Je considère donc cette insouciance pour la transparence matérielle comme le résultat d'une routine exclusive, et non comme le résultat d'une conviction provenant de comparaisons savantes. Ainsi que ces mêmes peintres déclarent, et avouent qu'ils émettent cette opinion parce qu'ils trouvent pernicieux chimiquement les glacis à huile ou l'addition des résines, ou bien les procédés par lesquels on superpose et on repeint les couleurs; on concevra leurs raisons : mais qu'ils ne prétendent pas à l'exacte imitation de la nature avec des matières qui s'opposent naturellement à cette imitation.

« Celui qui aime, disent-ils, à jouer sur la toile avec » un pinceau trop léger, et à produire des glacis trans- » parens, qui ne s'obtiennent que par beaucoup d'huile, » ne travaille pas pour la postérité; il oublie d'organiser » avec soin les masses de couleurs que doivent retrouver » encore fraîches les siècles à venir. » Mais nous démon-

trerons plus tard, qu'en peignant sur des préparations à détrempe, on peut sans risque apposer très-légèrement les couleurs à huile. (De très-anciens tableaux, plus frais que nos tableaux modernes, peuvent servir de preuve). C'est donc parce que leurs toiles sont préparées à huile que les peintres, redoutant l'influence de cette huile, préfèrent nourrir de couleur leur toile, et peignent par empâtement. Cependant cet empâtement ne saurait avoir lieu sans qu'il renferme l'huile dans ces épaisseurs, ce qui prépare toujours des ravages très-funestes. Deux ou trois couches de couleurs superposées, mais très-fines et ayant bien séché, produisent au contraire un résultat moins funeste que cette couche unique et très-épaisse.

Pourquoi les décorations des théâtres, étant peintes à détrempe, et par conséquent mates, font-elles un bon effet? C'est qu'il y a de l'air naturel entre les coulisses, et qu'il y a aussi beaucoup d'air naturel entr'elles et les spectateurs; en sorte que le caractère de réflexion des molécules n'est pas sensible; mais, vues de près, ces peintures ne font aucune illusion, ni sous le rapport des couleurs, ni sous le rapport des lignes; et si on peignait de la même manière, et à colle, de petites décorations scéniques, elles seraient fausses et laides, parce qu'il y aurait peu d'air entre l'œil et ces petites peintures.

C'est pour la même raison que les tapisseries ne font pas illusion; car elles ne répètent point le perspectif ou l'enfoncement, les particules qui les composent étant toutes aussi sensibles à la vue les unes que les autres. Un point en laine, réfléchissant la lumière, ne peut donc ressembler à un point qui non-seulement est devenu infiniment petit par l'angle visuel, mais qui est enfoncé dans

l'air, et dont par conséquent la réflexion lumineuse est très-atténuée. Une tapisserie ne peut donc représenter que le géométrique ou les raccourcis orthographiques des couleurs, mais jamais le perspectif ou le caractère aérien : aussi les anciens ont-ils usé de ce procédé de la peinture en tapisserie, pour représenter des ornemens de peu de relief seulement, ou des animaux vus orthographiquement et sans fonds aériens; et c'est ainsi probablement qu'étaient traitées les tentures si riches des Babyloniens. Si nous pouvions voir aujourd'hui ces tapisseries, nous reconnaîtrions combien est barbare la prétention de nos artistes de haute-lice, qui veulent répéter la magie chromatique des tableaux avec des laines de couleurs, également tissées. Enfin un clocher, représenté à un quart de lieue par une cinquantaine de gros points gris, ne sera jamais une image qu'on devra appeler le résultat d'une industrie très-recommandable [1].

Pourquoi les dessinateurs, qui emploient le noir de l'encre ou du crayon, pourquoi les graveurs, qui emploient le noir d'impression, pourquoi les peintres à fresque, qui n'ont à leur disposition, comme ces derniers, que des matières mates, pourquoi, dis-je, ces artistes usent-ils dans les ombres de hachures, de tailles, de points, etc.? et pourquoi, au lieu d'étendre le noir par

[1] Au moment où je m'occupe de cet article, j'apprends par le journal des Artistes, du 1er juin 1828, que le tableau de la Famille de Darius s'exécute en tapisserie à la manufacture des Gobelins, et qu'il ne faudra plus que huit ans pour achever cette copie. Ce n'est pas la première fois, comme on l'imagine bien, que je rencontre des annonces de faits et de procédés absolument en opposition avec les doctrines que je crois utile de publier ici. Voyez, à ce sujet, ce qui sera dit au Chapitre 604.

couches et de le fondre tout entier, le superposent-ils par des touches qui laissent percer ou traverser le lumineux du dessous ou du fond? Pourquoi cet artifice, dis-je, si ce n'est pour suppléer au défaut de transparence des matières? Les peintres de l'antiquité ont eu recours à ce moyen. Dans la peinture, dite la Noce Aldobrandine, les ombres de la figure de l'époux sont traitées par hachures. Une fresque de Guido Reni, conservée dans le palais Barberini, et représentant un enfant couché, est peinte par des hachures dont l'effet est très-remarquable, à cause de sa transparence et du relief vrai qui en résultent. On pourrait rappeler ici l'effet des carreaux de craie ou de fil tracés sur les tableaux, lesquels carreaux semblent enfoncer les objets représentés sur le tableau, etc. Enfin cette méthode de laisser apercevoir le fond sur plusieurs points de la surface peinte, produit une unité de splendeur et de transparence qui l'emporte singulièrement sur la manière empâtée et lourde, qui ne produit que des blancs et des obscurs opaques et sans vie. Les Hollandais et les Flamands ont su très-souvent tirer parti de ces ingénieux procédés.

La plupart des peintres, ayant très-bien senti que les ombres obtenues par leurs couleurs plus ou moins réfléchissantes et mates ne donnaient point l'idée du tournant, ou, comme ils disent du modelé; et s'étant aperçus que le relief n'était par conséquent que faiblement exprimé (le ton et la teinte quoiqu'exacts de leur palette n'exprimant ni l'air ni la transparence), ont, comme je l'ai déjà fait remarquer, augmenté par compensation l'intensité de l'ombre et de la demi-ombre, afin de mieux donner l'idée de la rondeur; mais de ce prétendu moyen

de compensation est résultée l'obscurité : tant de peintures à ombres noirâtres, mais mates, de nos musées ne justifient que trop cette critique. Les peintres à huile sont encore assez souvent dans l'usage, pour imiter l'air, d'obscurcir surtout les ombres proches et d'éclaircir par des glacis clairs les ombres lointaines; de même qu'ils obscurcissent aussi les clairs et les bruns éloignés, et cela quoique l'air soit pur et qu'il soit clair ou brun. Ces moyens, imaginés pour suppléer à la transparence, sont évidemment contre la nature, et ils ne font point obtenir de succès; car du gris proche et mat ne saurait ressembler ni à du blanc ni à du brun éloigné; il ne peut ressembler qu'à du gris proche : de même des ombres noires, sur les objets proches du tableau, ne font pas supposer d'éloignement, mais bien un luminaire étroit, ainsi qu'un air sombre; ou bien encore elles font supposer une couleur géométrique, noire elle-même, sur cet objet proche.

Si l'on m'objecte ici de nouveau que les peintres ne trouveront jamais de procédé préférable à celui qu'ont employé Rubens, Vandyck, Domenichino, David, etc., et qu'en conséquence cette recherche sur la transparence ne peut conduire qu'à une chimère, j'objecterai aussi les exemples laissés par Giorgione, par Tintoretto, Paul Véronèse et tant d'autres, qui tentèrent avec persévérance d'obtenir cette transparence. J'ajouterai que si on ôte aux tableaux de Tiziano, de Corrégio, de Rembrandt, de Van Ostade, leur transparence matérielle, l'on verra disparaître la magie de leur teinte; magie qu'il est impossible aux copistes de répéter, s'ils emploient des couleurs opaques et sans légèreté.

Tiziano représenta, dans son tableau des Pélerins

d'Emmaüs (musée de Paris), un chat qu'on aperçoit, ainsi que les pieds des personnages, sous la table, entre la nappe et le terrain : je ne doute pas que, lorsque ce tableau venait d'être fait, il y a trois cents ans, l'imitation de l'effet de ces objets, représentés dans l'obscurité, ne fût très-vraie; mais je suis assuré aussi que Tiziano n'arriva à cette illusion qu'à force de couleurs transparentes et de glacis superposés. Plusieurs autres tableaux de ce coloriste magique et vrai pourraient servir encore à prouver ce que j'avance ici; d'ailleurs Raphaël Borghini n'hésite pas à dire, en parlant de ce célèbre Vénitien, que son pinceau allait voilant çà et là ses teintes avec l'asphalte, et qu'ainsi il parvenait à imiter les ombres et la distance. Les teintes diaphanes de la Vénus Colonna, que j'ai eu occasion de citer, n'ont pu être exécutées que par l'addition de l'asphalte, et peut-être du copal ou de l'ambre, que Paul Véronèse ajoutait à ses couleurs. Les restaurations que fit à ce tableau, au commencement de ce siècle, un peintre vénitien, qui employait le vernis au mastic sans huile, étaient plus vraies de teintes que les parties originales, et cette comparaison servit à m'éclairer sur cette question. Je doute aussi que Van Ostade, qui représenta ce Marché aux Poissons qu'on voit au musée de Paris, et dans lequel on aperçoit, sur des tables, divers poissons posés à des places successivement plus enfoncés les unes que les autres, je doute, dis-je, qu'il ait obtenu ce transparent avec des couleurs broyées à l'huile seule, et posées sans quelque artifice particulier, artifice qui consistait non-seulement dans la touche, mais dans un certain poli, qui rappelle l'effet que reçoit la basalte sous le brunissoir, qui la rend brillante et comme

transparente de terne qu'elle était d'abord. L'usage de la prêle, pour polir la peinture, a été indiqué par des écrivains flamands.

Sans parler dès à présent des moyens matériels du peintre, je crois devoir terminer ce chapitre en faisant remarquer la différence qu'il y a entre les ciels peints au lavis, les ciels peints à gouache, et les ciels peints à huile. Quant aux ciels peints au vernis, ils sont bien plus diaphanes encore, surtout s'ils sont fixés sous verre, et tels que les Chinois en envoient quelquefois de Canton en Europe. Pour ce qui est des ciels exécutés à l'encaustique, ils ont l'avantage d'être splendides et transparens en même tems. Si, pour représenter l'azur du ciel, on mêle du blanc avec du bleu, on aura du bleu opaque et blanchi; on n'aura pas, comme au lavis, du bleu faible : à huile moins on met de blanc dans du bleu, plus la teinte reste bleue; il devrait cependant y avoir sur la palette un bleu léger, sans être blanchi. De là l'avantage de la peinture à la cire, dite encaustique, parce qu'on met autant de cire que l'on veut dans une couleur quelconque, et qu'ainsi on obtient une teinte aussi légère qu'on le veut. La cendre d'outremer est préférable à de l'outremer blanchi par l'oxide de plomb. Il en est de même du noir affaibli; il ne doit point être éclairci par du blanc : il en est de même aussi du blanc léger, tel que du lait mêlé de beaucoup d'eau, il ne saurait être représenté en peinture avec du blanc mêlé de noir, mais avec un glacis de blanc; c'est aussi avec un glacis de blanc qu'on représente les gazes très-légères, posées sur des dessous-bruns.

Enfin disons que si les peintures en tapisserie plaisent

à la vue, c'est que les laines offrent des couleurs affaiblies à tous les degrés, et non des couleurs masquées et blanchies par du blanc; mais, il faut le répéter, ce qui rend faux les tableaux en tapisseries, c'est que leur tissu, égal partout, réfléchit également la lumière sur tous les points de la superficie.

CHAPITRE 533.

DU FINI : FINI PERSPECTIF, FINI GÉOMÉTRIQUE.

Nous pouvons avancer que l'idée que se forment du fini les personnes qui s'occupent de peinture est en général fort confuse. Les explications qui seront l'objet de ce chapitre prouveront assez la justesse de cette assertion, et elles démontreront en même tems combien sont nécessaires aujourd'hui, pour l'art de la peinture, des doctrines nouvelles et une théorie coordonnée avec soin. Or, bien que nous n'ayons pas la témérité de considérer notre livre comme étant tel qu'il aurait dû être, nous ferons remarquer qu'il nous eût été impossible de traiter avec méthode cette question du fini, si nous n'eussions pas été munis de tous les préceptes qui ont fait le sujet des chapitres précédens, et à l'aide desquels nous pouvons éclaircir ici ce point final de toute la théorie de la peinture. Employons donc avec attention et intelligence ces moyens qui sont à notre disposition, et définissons cette question qui est plus délicate qu'on ne pense.

Par fini, on doit entendre le degré de soin imitateur,

ou si l'on veut le degré d'imitation auquel est parvenu et a cru devoir parvenir le peintre dans tout son tableau et dans les points particuliers de son tableau, soit quant à la perspective ou à l'apparence des objets, soit quant à la vraie et belle conformation des objets ou au géométrique de ces objets; fini, qui, par conséquent, comporte les deux qualités de vrai et de beau, qualités absolument essentielles à l'art libéral de la peinture.

Pour que l'on puisse saisir tout d'abord cette définition, je dirai que deux choses sont à distinguer: 1° l'apparence ou le fini d'imitation par la perspective, soit linéaire, soit chromatique, et 2° la construction ou le fini d'imitation par la forme et la couleur géométrique, par le caractère enfin qu'on donne aux objets.

L'exacte imitation optique ou pespective doit avoir lieu, quel que soit l'objet représenté; cette imitation ou cette perfection de l'apparence, étant, répétons-le, une chose toute distincte du degré de perfection de l'objet dont on veut rendre ou feindre l'apparence. On peut donc dire qu'il faut d'abord et absolument que le peintre fasse qu'on voie, à l'aide de ses couleurs, les objets de son tableau; et, puisque les hommes n'ont qu'une même sorte de perception, il est reconnu que le même degré de vérité perspective dans l'apparence doit avoir lieu sur tous les points ou objets du tableau, quels qu'ils soient. Il est aussi nécessaire qu'un fond représenté à quinze pieds dans un portrait ait l'air d'être placé à quinze pieds, qu'il est nécessaire que la figure vue debout d'un portrait grand comme nature ait l'air d'être en avant et à fleur du cadre. Quel que soit donc le haut degré ou le peu d'importance d'un objet, il faut que, dans l'imitation, on voie cet objet,

c'est à dire qu'il faut qu'il existe optiquement à son plan et dans son juste rapport optique avec les autres objets. Il en est de même d'un discours, duquel on peut dire qu'il faut que l'oreille de l'auditeur perçoive chaque mot, même les moins importans : voilà donc un point déjà bien distinct.

Cependant on pourrait faire remarquer à ce sujet que de même qu'un habile orateur rend plus sonores et plus sensibles certains mots qu'il croit devoir prononcer avec une grande clarté et une grande énergie, et que de même qu'il cherche quelquefois à être entendu de près et de loin, ou plutôt de loin que de près, ou bien encore plutôt de près que de loin, et cela selon les cas, de même le peintre peut désirer que dans son imitation ou fiction certains objets soient vus ou perçus plus clairement, plus fortement que d'autres; comme il peut désirer aussi que l'on voie et que l'on juge, et que l'on examine son ouvrage de près comme de loin, ou plutôt de loin que de près, ou quelquefois plutôt de près que de loin. J'admets donc ces cas qui se trouvent être compris dans ce que nous allons distinguer par le nom de fini perspectif vrai et beau. Ainsi la condition de beauté que doit offrir cette imitation toute optique ou perspective, consiste, disons-le ici en passant, dans cette imitation que le peintre veut opérer d'une courte distance; imitation qui exige un soin particulier, et parconséquent une touche très-fine et très-délicate sur tout l'ouvrage; finesse et délicatesse que tout spectateur appellera du nom de beauté, etc,, etc. Nous reprendrons cette définition. Mais on ne peut guère concevoir que ce soit par une moindre justesse perspective que le peintre puisse subordonner certains objets à d'au-

tres, comme l'orateur qui subordonne certains mots, certaines phrases ou parties de phrase, en les faisant moins ressortir par la prononciation.

Quant au fini d'imitation par la forme, la couleur, etc., que le peintre donne aux objets, ce fini doit réunir aussi la condition du vrai et du beau. Il doit être vrai : et c'est ce que nous avons déjà dit en parlant du possible et du vraisemblable; or, pour que cette vérité et cette vraisemblance aient lieu, le fini est indispensable; car, sans ce fini, l'objet serait incomplet, et de plus ne pourrait être beau, puisque la condition du beau se rattache à ce fini par la construction ou la forme de l'objet. Mais, indépendamment de la beauté même de l'objet ou inhérente à l'objet, beauté exprimée par le fini, une autre espèce de beauté est exigée aussi du fini; c'est celle qui, étant du domaine de l'intelligence et non de l'organe, a été appelée convenance. Cette convenance prescrit donc le degré de ce fini géométrique sur tel ou tel objet, plutôt que sur d'autres, et elle fixe ainsi l'intérêt sur certains points déterminés. Nous comprendrons cette condition dans ce que nous allons appeler beauté du fini géométrique.

Tout l'exposé précédent fait déjà ressortir quelque chose de très-intéressant de cette question, qui pourrait devenir la matière d'une longue et utile digression.

Si l'on ne consultait sur ce point que le vocabulaire, et qu'on appelât fini, le poli, le fondu, le léché, la propreté du pinceau, ou bien la ténuité peinée ou l'extrême soin matériel, dégagé de tout calcul métaphysique, on n'apercevrait rien de bien important dans ce précepte, et l'on serait autorisé, d'après cette fausse définition du fini, à assimiler au fini des chefs-d'œuvre celui des plus

misérables productions miniaturées avec patience mais sans art. Si, d'un autre côté, l'on pensait que finir c'est terminer, c'est parachever une œuvre, qu'y aurait-il d'instructif dans cette définition ? Tout le monde sait qu'il ne suffit pas de commencer, d'ébaucher un ouvrage, puis d'en rester là ; on n'ignore pas que c'est la fin qui couronne l'œuvre, et que tout ouvrage doit être fini pour être complet. Mais quel ordre, quel calcul, quelle marche doit suivre le peintre dans cet art du fini ? C'est ce qui n'a guère été jusqu'ici déterminé dans nos écoles. Je dis quel ordre doit-on suivre, parce qu'on n'entend certainement pas par finir un tableau ce qu'on entend par finir la construction d'un édifice, ou tout autre ouvrage qui a son commencement et sa fin ; c'est peut-être dans cette idée que les anciens écrivaient souvent : un tel faisait ce tableau, cette statue, etc., etc., au lieu de dire : un tel a fait ; car fait étant synonyme de fini, c'eût été dire que ce tableau ou cette statue étaient suffisamment ou complètement finis, condition qu'aucun artiste ne doit se vanter d'avoir remplie. Quand David disait à ses elèves : « Ne » finissez pas ce qui est mal commencé, parce que ce » serait gâter vos yeux ; mais recommencez ; » le mot fini est pris alors dans l'acception ordinaire, et n'est nullement technique ; il s'oppose au mot commencer.

Il pourrait donc très-bien arriver que l'on s'embrouillât au milieu d'une question que le défaut de définition rend plus ou moins compliquée ; et on pourrait bien se croire autorisé, à cause de cette confusion, à déclarer qu'il convient d'abandonner au goût seul de l'artiste cette condition, bien qu'elle dépende très-positivement des règles : aussi est-ce le parti qu'a pris l'auteur de l'article suivant,

que l'on trouve dans l'Encyclopédie. « Il serait difficile, » dit-il, d'établir précisément quand et jusqu'à quel point » il faut s'arrêter aux détails, ou les sacrifier. On doit » sur cela s'en rapporter au goût et au jugement de l'ar- » tiste. » Cependant n'est-on pas en droit de demander à quoi servent la perspective et la science de l'optique, si c'est le goût de l'artiste qui doit être consulté comme règle, quant au fini ? A quoi sert aussi la loi de la convenance, qui ne laisse pas au peintre la liberté de finir ou de ne pas finir tel ou tel objet au gré de son caprice? Mais ne nous égarons pas nous-mêmes ici, et restreignons-nous dans l'analyse juste, qui distingue évidemment le fini perspectif et le fini géométrique.

Fini perspectif. — Il est nécessaire de considérer séparément dans le fini perspectif les deux conditions de vérité et de beauté. Le fini perspectif vrai n'est autre chose que le résultat optique que fait obtenir sur le tableau la pratique de la scénographie et de l'orthographie appliquées aux traits et aux couleurs. Ce caractère de vérité perspective doit avoir lieu sur toutes les parties, sur tous les points du tableau, quel que soit leur peu d'importance; car un objet, un point du tableau faux d'apparence, c'est à dire faux par la représentation optique, est comme une tache qui arrête l'œil : c'est un équivoque qui distrait, qui offusque l'esprit. Enfin il faut absolument que tout ce qu'on y introduit soit vu, que tout ce qu'on y dit soit entendu. Quant au fini perspectif beau, il consiste dans le degré de soin imitateur, et dans la fine précision de la touche et de tout le travail; il consiste aussi dans le soin particulier qu'obtient le peintre dans l'intention bien louable de satisfaire l'œil et l'esprit

des spectateurs qui voudraient contempler de près certains objets de son tableau. Nous reviendrons sur cette définition : parlons d'abord du fini perspectif vrai.

Vérité dans le fini perspectif. — Le fini perspectif vrai est réglé d'une manière toute positive par les lois de la science perspective. Le peintre n'est point le maître, dans certains cas, de négliger telles ou telles conditions optiques de la représentation. Il faut que tous les points ou que toutes les lignes perspectives soient justes; en sorte que ce que nous appelons ici fini n'est au fait que l'exactitude graphique apportée sur tous les points du tableau. Quel artiste prétendrait s'affranchir de cette obligation, ou prétendrait à l'excellence dans des tableaux privés de ce fini, puisqu'il n'est autre chose que la vérité elle-même? Et rappelons ici que cette vérité dans le fini perspectif est obtenue non-seulement par l'espèce de direction, par le degré de force et par la grandeur des touches, mais aussi par l'espèce de tons et de teintes, par leur degré de diaphanéité ou d'opacité, etc.; en sorte que vouloir la vérité par le fini perspectif c'est vouloir être très-naturel, c'est vouloir produire l'illusion; c'est enfin vouloir ce qu'ont voulu tant de peintres, qui cependant et malgré tout leur talent, n'ont pas eu une idée suffisamment nette de cette condition; car ils ont cherché le fini ailleurs que dans la perspective; ils ont pris le change, et ont appelé fini ce qui était touché avec finesse; ils ont enfin été jusqu'à toucher d'une manière minutieuse certaines parties de leurs tableaux, tandis qu'ils restaient fort négligens sur d'autres parties.

Tous les tableaux de Denner, qui peignait en grand,

et qui visait surtout au caractère microscopique des têtes, n'ont jamais été approuvés par les personnes bien instruites de la perspective; et, malgré le fini extrême du pinceau, ces tableaux ne sauraient servir à prouver l'avantage qui résulterait d'un fini tel que tant d'amateurs l'entendent, et tel que Diderot le désirait. En effet, si les détails de l'épiderme et de toute la carnation sont rendus d'une manière extrêmement finie dans Denner, si l'on peut compter les pores de la peau, les cheveux et les poils, ses fonds et ses draperies n'en sont pas moins d'une faible vérité; ses fonds ne fuient point assez, et ses draperies sont souvent sans perspective. Ce peintre prouve donc que le fini doit d'abord être tout perspectif, et que la patience, le plus subtil pinceau, la meilleure vue, l'emploi même de la loupe, ne produiraient que des contre-sens, et seraient même des moyens opposés à l'illusion, sans l'obéissance aux lois qui règlent les rapports mathématiques de la perspective linéaire et aérienne.

On peut même ajouter que les tableaux de Denner, ou d'autres, ne procurent aucun plaisir à cause de ce désordre même, et que, dans les collections et les musées, l'œil du spectateur s'arrête bien plus volontiers sur les tableaux dont la représentation est bien d'accord en général, et comme dit le public, dont l'optique est bien entendue; ou bien encore, qu'il s'arrête plus volontiers sur les tableaux bien pensés et bien composés que sur ceux dont le pinceau est si prétentieux et si léché.

Il y a donc des tableaux que les faux connaisseurs appellent finis, et dans lesquels cependant manque presque tout ce qu'un peintre, qui conçoit bien la nature et le

fond de son art, aurait mis dans une simple esquisse. Le désordre perspectif dans le fini ou dans le détaillé n'est jamais racheté par le précieux de ce même fini et de ce détaillé mal entendus; en sorte que les peintres ignorans ont bien tort d'imaginer que le succès d'un tableau dépend de la force de la vue, de la finesse de l'outil, et de la patience de l'artiste. Si l'on supposait que l'on ne dût peindre que pour des yeux perçans, il en devrait résulter que les tableaux très-minutieux et très-délicats de fleurs et de fruits, de paysages ou d'intérieurs, feraient toujours un effet délicieux par la représentation détaillée des plus petites parties des objets; mais il arrive tout le contraire, bien que l'on compte souvent, soit l'étamine des fleurs, soit les plus petites parties des insectes, soit enfin tous les brins d'herbe dans ces peintures microscopiques, exécutées par un travail extrêmement fin et délié. Une corde, un panier, une chaîne d'or savamment indiqués, c'est-à-dire indiqués selon le plan qu'ils occupent et selon la convenance, peuvent faire plus d'effet que si l'on en détaillait très-petitement sans nécessité et contre le bon sens, tous les brins, toutes les plus subtiles parties. D'ailleurs, le peintre qui sait feindre dans un portrait barbare tous les fils d'une houppe, ne doit être remarqué que par son ridicule, puisque, dans ce même tableau, les têtes semblent nécessairement négligés, sans détails savans et sans fini. Que Léonard de Vinci, au contraire, qui sait nous représenter Joconde ou la Féronnière, par un dessin excellent des yeux, de la bouche, des joues, etc., soit d'ailleurs servile imitateur des détails, des ornemens, des broderies, des chevelures, sur ces mêmes tableaux si vivans, ce grand talent et cette perfection pour les choses prin-

cipales l'autorisent en quelque sorte à cette recherche des choses secondaires.

Finir ne consiste pas non plus à observer sur la toile une continuité de pinceau qui n'est interrompue par aucun laissé, ou à produire une fonte recherchée de couleur, qui, telle agréablement et nettement qu'elle soit exécutée, n'offre rien de plus que du poli et un certain métier. Finir optiquement, c'est, on doit s'accorder à le dire, rendre entièrement, à l'aide de la perspective, l'apparence de tous les caractères des objets.

Dans les têtes de Léonard de Vinci, les caroncules des yeux ne sont ni cernées, ni écrites séchement, ni exécutées avec un fini ou un léché conventionnel et à prétention : son fini sur les figures est parfaitement bien entendu, et le bon sens lui a toujours suggéré l'idée de proportionner le fini à la force d'apparence des parties. Les doigts de sa Joconde, par exemple, ont les extrémités et les ongles peints d'une manière un peu indécise et peu arrêtée, parce que ces extrémités échappent à la vue par l'effet de leur obliquité; mais qui oserait dire que cette main ainsi traitée n'est pas d'un fini excellent? En effet il ne convient nullement de rechercher avec affectation des détails, là où les détails échappent à la vue, mais bien sur les objets les plus proches de la vue. Au reste Léonard de Vinci doit être cité comme le peintre qui a poussé le plus loin le vrai fini. Son tableau de Sainte-Anne, et ce portrait que nous citons ici de Lisa Joconda, sont des modèles admirables sous ce rapport.

Diderot pensait que l'immensité du travail rend les peintres d'histoire négligens dans les détails. « Ah! dit-il, » si un sacrifice, une bataille, un triomphe, une scène

» publique pouvaient être rendues avec la même vérité
» dans tous ses détails qu'une scène domestique de Greuze
» ou de Chardin ! Mais presque toutes les grandes com-
» positions sont croquées, etc. »

Ce vœu, qui est celui de plusieurs critiques, est ordinairement mal entendu; ce qu'on doit désirer, c'est que ce soient les caractères des personnages qui se trouvent être le mieux exprimés, le plus rendus et le plus touchans de vérité : c'est plus d'émotion qu'on attend des tableaux; et si l'on croit indiquer le vrai moyen de la produire en réclamant le fini des accessoires, des étoffes et des détails, on est dans l'erreur. Quand les peintres d'histoire sacrifient trop les accessoires et évitent de les rendre, c'est afin de ne pas détruire le peu de rendu de leurs figures. Ce sont donc les figures qu'il faudrait perfectionner d'abord, pour perfectionner ensuite les accessoires. Ainsi ce que le spectateur a le droit de réclamer, malgré la loi de l'unité de vision et de perspective, c'est que l'intérêt résultant du fini soit dirigé sur les objets les plus essentiels; mais on aperçoit qu'il s'agit ici de la beauté du fini.

Il faut que le peintre, pour se faire une idée juste du fini, soit préoccupé sans cesse du principe de la perspective, d'après lequel les objets, au fur et à mesure qu'ils s'enfoncent d'après le tableau, ou que leurs surfaces se présentent obliquement à la vue et même au luminaire sont moins sensibles à l'œil, sont moins vus et moins déterminés optiquement, etc. Il résulte que finir c'est rendre avec détail, avec netteté, vivacité ce qui est proche et perpendiculaire à notre vue; c'est exprimer les objets par une touche vive et sensible, et cela quelle qu'en soit la teinte et quel

qu'en soit le ton : de même c'est rendre avec un travail transparent, fin, et comme insensible, tout ce qui s'éloigne ou se présente obliquement dans le tableau. D'après cette définition, il ne doit pas paraître étonnant que des théoriciens, et que Depiles entr'autres, aient recommandé de beaucoup finir et de beaucoup soigner les devants du tableau; mais ces auteurs auraient dû s'expliquer, puisqu'il faut peut-être un soin plus grand, c'est-à-dire plus de patience encore pour exprimer ce qui est fuyant. En effet cette touche insensible, mais qui laisse apercevoir suffisamment les objets rapetissés par la distance, cet art délicat de faire disparaître la toile, et cela proportionnellement ou selon l'enfoncement jusqu'au ciel ou au firmament, par exemple, qui doit être comme immatériel et plus finement peint encore que les montagnes ou les lointains, plus immatériel enfin que les nuages même; ce fini, dis-je, exige un grand soin, un calcul soutenu par le vraisemblable, et un artifice fort délicat; tandis que le détaillé des devants et la force de la touche sur les premiers plans, exigent plus de travail que de magie. C'est le fini ainsi conçu qui est une précieuse condition de l'art, et une de ses grandes difficultés; mais ce n'est pas ce travail minutieux, partout ressenti et compté, n'exprimant que le près et jamais le loin, ou pour dire autrement, faisant toujours voir la toile proche du spectateur, et jamais la profondeur, l'enfoncement, ou bien les plans obliques; une telle touche, en effet, détruit toute idée d'air et d'espace. Cette loi du près et du loin est bien simple; et cependant il semble qu'elle ait été ignorée de la plupart des peintres; et je ne crains pas de dire de nouveau que les plus instruits en cette partie

datent de l'époque où Desargues, par les soins et les écrits d'Abrahan Bosse, publia sa théorie.

Maintenant que nous avons suffisamment expliqué ce que c'est que le fini perspectif vrai, il convient d'avertir de nouveau que cette condition n'est pas à elle seule le fini complet tel qu'on doit l'entendre dans l'art libéral de la peinture, et qu'il ne faudrait pas conclure de ce que nous venons de dire, que le peintre a atteint le but dès-lors qu'il a été vrai par le fini selon la perspective. Cette condition du fini ne suffit donc pas; et la beauté optique, ainsi que la beauté intellectuelle, réclament aussi leurs droits.

Cette idée fausse et limitée que tout peintre est vrai, et que sa tâche est remplie dès-lors qu'il a bien représenté en perspective, fut la cause que tant de tableaux précieux de Hollande et de Flandre sont restés sans intérêt par le sujet. Les objets, dans ces tableaux, sont peu étudiés sous le rapport du géométrique : la composition est nulle, et le dessin des figures assez froid, mais l'apparence est vraie; et cette figure de paysan, presque informe, ce vêtement si laid, ce linge si mal ajusté, sont regardés comme excellens, par cela seul que leur aspect est très-naturel dans la fiction, l'art de la perspective ou de la représentation étant, selon ces artistes, l'art complet de la peinture.

Passons donc à la condition du beau dans le fini perspectif.

Beauté dans le fini perspectif. — Comment concevoir la beauté du fini perspectif? Nous avons indiqué plus haut que cette beauté résultait d'abord du degré de soin imitateur, et ensuite de l'attention soutenue du peintre

pour rendre vraie et exacte l'imitation considérée d'un point plus proche que le point de distance déterminé, en sorte que le spectateur puisse jouir des objets du tableau, même lorsqu'il s'en approche, et jouir par conséquent de la beauté du travail, de la forme ou du soin de l'exécution, et même du caractère du géométrique de l'objet. La beauté du fini perspectif comprend aussi la perfection d'imitation de l'objet que l'on a situé exprès vis-à-vis le rayon principal, afin qu'il soit mieux aperçu; elle comprend aussi la grâce, l'aisance de la touche, qu'on réserve pour l'objet le plus intéressant du tableau : ces choix en effet appartiennent plutôt au beau qu'au vrai, ou, pour mieux dire, ils appartiennent à la philosophie de l'art plutôt qu'à la perspective. Il faut ajouter encore, parmi les beautés dont est susceptible le fini perspectif, l'art employé dans les touches ou coups de maître, que le peintre ne donne qu'à la fin, pour parachever entièrement son ouvrage ; touches finales qui sont propres à faire croire que l'exécution ou l'imitation a été produite sans peine, comme par la volition d'un pinceau toujours franc et assuré. Ce sont ces diverses conditions particulières que nous allons tâcher d'expliquer.

Le soin imitateur avec lequel un peintre conduit le fini perspectif a pour résultat non-seulement la vérité de l'image, mais aussi une espèce de beauté. Le spectateur, tout en applaudissant à la justesse de l'imitation, et en goûtant avec plaisir la similitude qu'il y a entre la fiction et la réalité, admire en même tems, comme une beauté de peinture, cet accord dans les teintes, dans les tons et dans les diminutions linéaires. L'unité d'aspect, l'ensemble juste et la vraisemblance optique, qui résultent

d'une exacte perspective linéaire et aérienne, il les appelle de véritables beautés d'art. C'est une beauté en effet, cette suite non interrompue de teintes et de lignes scénographiques correctes : ce sont des beautés, ces touches continuellement conformes à l'optique, et répétant la sensation qu'éprouve l'œil en présence des objets réels. Cette correction devient donc une magie, et ce soin semble être l'œuvre du génie.

Si l'on se persuadait que c'est le hasard qui, dans tous les tems chez les modernes, a servi la théorie de la peinture, et si l'on était averti de l'ignorance dans laquelle de grands artistes sont restés toute leur vie, au sujet de plusieurs questions importantes, on ne s'étonnerait plus de ce que presque tous les peintres ont eu chacun une méthode différente de fini perspectif, bien qu'il n'y ait qu'une seule et unique science perspective.

« Les premiers ouvrages de Tiziano, dit Vazari, sont » exécutés avec un soin et une délicatesse incroyables, » qui les rend également agréables, vus de près comme » de loin; et les derniers sont exécutés avec des coups » de pinceaux heurtés, et des couleurs moins fondues, » de manière qu'ils ne font pas le même plaisir quand on » s'en approche que lorsqu'on s'en éloigne : et cette der- » nière manière de peindre, qui venait de son grand âge, » est cause que beaucoup de peintres ayant voulu l'imi- » ter, et faire parade d'une grande pratique, ont fait des » ouvrages de peu de valeur; et cela, parce qu'en s'ima- » ginant mal à propos que ses derniers tableaux ont été » faits sans soin et sans peine. Ils se sont trompés lourde- » ment, parce qu'on connaît, en les examinant bien, » que Tiziano les a fort travaillés. »

Lorsque la distance adoptée par le peintre est très-grande, il ne semble pas autorisé pour cela à ne calculer son fini que pour cette très-grande distance : car quel plaisir éprouverait celui qui voudrait s'approcher un peu du tableau? Le peintre n'a certainement pas le droit d'éloigner le spectateur du tableau dès qu'il est portatif, et qu'il diffère en cela des coupoles, des plafonds ou des coulisses de théâtre, qu'on ne vient jamais considérer de près.

C'est donc une beauté attachée au fini perspectif, que la beauté résultant du travail soigné et châtié, travail qui procure au spectateur un vrai plaisir lorsqu'il examine de près le tableau. Si la peinture n'était, répétons-le, qu'un art d'illusion et de déception de la vue, le peintre aurait rempli sa tâche dès-lors que l'image, considérée du point de distance, paraîtrait semblable au modèle; mais si la peinture est un art de beauté, un art noble et libéral, elle doit plaire de près comme de loin. Et certainement on ne justifiera pas un peintre de sa rigueur optique, lorsque cette rigueur prive le spectateur non-seulement du plaisir de retrouver la nature dans l'image vue de près, mais lorsqu'elle ne laisse pas même des comparaisons possibles à l'œil, dès l'instant qu'il quitte le point de distance pour s'approcher un peu du tableau. De loin j'aperçois, dans un portrait, la chaussure délicate ou les gants souples et légers d'une femme jeune et charmante : ses yeux doux brillent par un poli attrayant, et sont caractérisés par une humidité expressive; mais aussitôt que j'approche, cette chaussure, qui de loin indiquait un pied si élégamment formé, ces gants, à travers desquels je voyois une main si belle, n'offrent plus que de larges hachures de

toutes sortes de couleurs, que des masses entremêlées, brouillées, auxquelles je ne comprends rien. Certes je préfère la touche lisse et uniforme de Raphaël, de Sébastien del Piombo, de Léonard même, bien que ces maîtres n'aient pas su produire de loin un excellent effet optique; je la préfère, dis-je, à ces touches si désagréables de près, non-seulement pour la vue qu'elles blessent, mais pour l'esprit, qui se trouve tout désappointé, parce que ses idées s'embrouillent en s'approchant de l'image, et parce que chaque coup de pinceau lui rappelle qu'il est en présence d'une peinture.

D'un autre côté, on pourrait avancer que cet art de tromper les yeux par quelques traits magiques du pinceau, cette facilité indicative, et ce savoir qui produisent beaucoup avec peu, sont des qualités précieuses, j'en conviens; mais ces qualités ne sont précieuses que lorsqu'elles se concilient avec la convenance : ces indications ont quelque chose qui surprend, et qui plaît en même-tems; mais c'est lorsqu'elles ne sont pas plus exagérées que ne le sont celles de Vandyck, de Paul Véronèse, de Spagnoletto, etc. Mais, dès qu'il s'agit d'un tableau pur et sévère, la brosse du décorateur ne convient pas; dès qu'il s'agit d'arracher des larmes, d'exciter l'âme et d'y réveiller d'heureux sentimens, le badinage de l'outil, les jets hardis de couleurs, les taches savantes ne conviennent pas non plus.

Entre le système qui veut qu'on assimile la peinture à un miroir fidèle, et le système qui veut que d'habiles indications soient suffisantes pour l'imitation, n'y a-t-il pas un juste milieu? Nous pouvons donc blâmer le poli, le lisse monotone également étalé, et blâmer aussi les

coups de pinceau trop grossiers et trop hardis. Ainsi examinons quel doit être le juste degré du fini, c'est-à-dire celui qui doit s'allier autant à la vérité d'imitation qu'à la beauté d'exécution.

D'abord je ferai observer qu'il y a des sujets et des objets dont la délicatesse ne peut guère concorder avec une exécution fière et grossièrement indicative.

Il y a des objets qu'il est agréable de considérer de près en peinture comme dans la nature; voilà pourquoi les figures des femmes, les fruits, les oiseaux, les marbres et tous les corps délicats et doux au toucher, font plaisir en peinture lorsqu'ils sont traités d'une touche ou d'un travail délicat, correct, châtié et fini. Certains tableaux, dits de nature morte, touchés largement en manière d'ébauche, plaisent peu, malgré la hardiesse, l'excellence de la touche et l'exact calcul dans les degrés de fini, selon le point de distance adopté. En tout ceci on reconnaît la nécessité d'admettre la convenance comme règle, et cela malgré la rigueur de la perspective, qui démontre que si on approche trop près d'un tableau plus fini que ne le comportent les lois de la perspective, il arrive que les effets optiques se décomposent, puisque les côtés de la superficie peinte se raccourcissent à l'œil qui s'est trop approché.

N'aime-t-on pas à approcher de ses yeux une rose, une branche de lilas, un œillet; et n'est-il pas pénible d'être forcé de se tenir éloigné de la représentation d'objets si frais par leurs couleurs, si délicats par leurs formes, et de plus si doux à l'odorat et si fins au toucher? Que dans le portrait d'un vieillard, le peintre nous tienne donc par son fini, à la rigoureuse distance de la perspective,

mais que, par un fini plus délicat, plus détaillé, plus caressé, il nous laisse approcher de cette toile où respire l'image vivante d'une jeune fille, où brille l'incarnat de la pudeur et de la beauté.

Au reste c'est le but que se proposait Léonard de Vinci dans sa Lisa Joconda; c'est celui que se proposaient Zeuxis dans sa fameuse Hélène et Apelles dans sa Vénus de Cos. Cette règle de convenance élèvera donc le peintre jusqu'à la véritable hauteur de son art, en le dégageant de cette servile obligation où veulent le tenir les demi-connaisseurs qui, ignorant les difficultés de la peinture, lui signalent comme un défaut dans tous les tableaux, l'expression des détails que la distance ne permet pas d'apercevoir.

Mais entendons-nous bien : ce soin imitateur, ce travail châtié, ce rendu, ce fini, recommandés ici, sont loin de ressembler au poli vague des Vanderwerff, des Carlo-Dolce, je dirai même des Mengs, des Grimoux, des Mignard, des Pompec Battoni. Si donc le sentiment, l'ambition du fini a souvent soutenu l'enthousiasme des peintres qui aspiraient à la perfection, rarement ont-ils eu une idée juste et nette de cette condition du fini. Girodet, par exemple, cet élève poétique de David, a souvent donné pour du fini un poli froid et pesant, et cela dans les ouvrages auxquels il attachait le plus d'importance sous le rapport du rendu; son tableau de Galathée en est la preuve. Une foule de peintres qui ont été et qui sont encore fort monotones, fort insipides par la prétention de leur blaireau lisse et fondu, sont loin cependant du fini de Greuze, qui, certainement, n'avait pas comme eux un pinceau lisse, uni et un travail parfondu.

Quand on s'approche d'un tableau de ces peintres habiles que je critique ici, et qu'on fixe les formes de leurs figures grandes comme nature, qu'aperçoit-on? du poli; qu'on s'approche encore plus près, que voit-on? encore du poli: mais qu'on s'approche aussi de la nature; qu'aperçoit-on? une foule de plans, mille et mille caractères variés de contours, de tons et de teintes. En conséquence le poli, le léché du pinceau, ne rendant pas toujours l'aspect de la nature, ni les caractères essentiels et détaillés, ne finissent point la représentation, mais la laissent au contraire fort équivoque et fort incomplète.

Une observation assez juste, c'est que le fondu, le léché, pris si souvent pour fini par le vulgaire des amateurs, a précisément le défaut de n'être pas assez fini, puisqu'il y manque le dernier travail, qui toujours doit animer l'ouvrage et cacher la peine qu'il a coûtée à l'auteur. Je veux parler de cette franchise et de cette expression de touche qui, en donnant un air de liberté et de vivacité à l'ouvrage, complètent le caractère de production d'art libéral. Les beaux portraits de Frankhals, de Vander-Helst, de Vandyck, de Latour, de Tiziano même, en sont la preuve.

Une autre observation assez fondée encore, c'est que ce poli uniforme est faux, par cela même qu'il est uniforme. La perspective le condamne absolument. En effet, si dans un tableau composé de colonnes placées à divers enfoncemens, celles qui sont sur le devant sont traitées d'un pinceau lisse et poli, et d'une touche qui ne rend pas sensible les détails; et si les colonnes, éloignées et séparées du cadre par beaucoup d'air, sont traitées de la même manière, c'est à dire d'un pinceau qui ne soit pas

plus fondu, plus délicat encore que les premières, toute cette propreté d'outil, tout ce soin du blaireau tendra à rendre la peinture plate et comme apposée sur la même superficie ou sur le même plan. Ceux donc qui s'imaginent qu'on doit exprimer et finir tous les détails d'une manière minutieuse, conviendront que ce travail étudié ne doit pas l'être également partout, et que, pour donner l'idée de l'enfoncement, il faut varier les degrés de fini.

Appliquons-nous cette critique du poli mal entendu aux petits tableaux; nous remarquerons que Teniers, qui polit le moins de tous les Flamands, est presque toujours vainqueur; tandis que Vanderwerff, Shalken, Mieris même, et autres, ne sont souvent que lourds et peinés, n'offrant d'ailleurs que des tableaux réellement peu finis, par cela qu'ils sont peu commencés. Appliquons-nous cette remarque aux grands tableaux, soit de Paul Véronèse, soit de David, soit de Valentin: quelle énergie, quelle expression dans leurs touches! Quelle fadeur, au contraire, quelle absence de caractères variés et ressentis dans les peintures froides et soufflées de Primaticcio, de Pierre de Cortone, de Mignard et de sa pauvre école!

Nous devons, d'un autre côté, rappeler l'abus excessif qu'ont fait de la touche indicative, libre et heurtée, certains peintres qui, reconnaissant et les règles de l'optique et celles de la convenance, et la vraie définition de l'art, ont substitué au fini un travail négligé, une touche lâche et sans expression, un travail grossier enfin que rien ne peut justifier. Car, bien que la peine, la pesanteur et le léché du pinceau soient un défaut, et privent l'art d'une partie de son charme, il n'en est pas moins vrai qu'une peinture, qui en général n'est pas finie, qui est négligée,

d'un travail lâche, grossier et heurté, ne saurait être considérée comme une production complète de l'art, mais bien comme un acte d'impuissance, et une preuve que le peintre ne possédait que des idées limitées.

Rembrandt n'est pas, il est vrai, un de ceux qui a le plus abusé de la facilité indicative, cependant il convient de le citer ici.

Quelques personnes blâmaient donc devant ce peintre sa manière quelquefois heurtée. « Un tableau, leur dit-il » brusquement, n'est pas fait pour être flairé; reculez-» vous : l'odeur de la peinture n'est pas saine. » Mais un peintre, qui ignorerait la perspective que posséda si bien Rembrandt, dirait une sottise insupportable en répétant au spectateur : Éloignez-vous de mes tableaux, ils ne doivent paraître agréables que de loin.

De jeunes peintres, venant de Rome, montrèrent à Tintoretto des têtes dessinées au crayon, qui, de leur aveu, leur avaient coûté dix ou quinze jours de travail recherché. Tintoretto, courroucé, prit son pinceau et en deux coups leur fit sur la toile une figure, et leur dit : Nous autres pauvres vénitiens, nous ne savons dessiner que de cette manière. Cette critique de Tintoretto ne justifie nullement le peu de rendu, le peu d'étude de tant de décorateurs vénitiens, dont la manière strapassée n'est au fait qu'une parodie des maîtres hardis, qui surent annoncer éloquemment de loin leurs pensées. C'est de ces derniers maîtres savans que voulait parler Florent-le-Comte, en disant : « Il ne faut pas que tout paraisse » dans le tableau, mais que tout y soit sans y paraître. »

Passons à une question assez délicate. Il semble que, puisqu'il y a un point principal appelé point de vue,

et que c'est vers ce point que l'on place l'objet sur lequel on veut principalement appeler le regard et l'attention, il faille que cet objet, situé vers ce point, soit lui-même principal et unique par son rendu et par son fini. On objectera que tout est également fini dans la nature; oui, s'il s'agit de la nature vue par parties et sans cadre déterminé; mais s'il s'agit de la nature apparaissant par une seule et unique vision, ce sera vers le point principal que la perception sera elle-même une, et que se portera l'attention, les points environnans étant moins perçus, paraîtront moins finis. Si donc le peintre veut fixer l'unité, il doit la fixer conformément à ce qui se passe quand on perçoit par une seule et unique vision. Mais, dira-t-on encore, quand nous fixons nos yeux sur un point du tableau, il arrive, comme dans la nature, que les autres points sont perçus confusément; en sorte que si l'on sacrifie le fini des objets circonvoisins, on aura causé un double sacrifice du fini, celui qui résulte du point principal, qui nécessairement fait que l'œil se fixe sur lui, et celui qui aura été fait avec intention sur les objets éloignés de ce point principal. Cette objection est juste; mais c'est précisément parce que les choses se passent ainsi, qu'on les trouve convenables au but de l'art. Nous devons peut-être faire observer encore que tous les points de la toile frappant les yeux également, il doit arriver que la sensation, produite par les points du tableau éloignés du point principal, est aussi forte que la sensation produite par la toile vers le point principal, tandis que dans la nature, le même effet n'a pas lieu; en effet les rayons réfléchis par les tournans des corps de relief, font une sensation plus vague que ne le fait la re-

présentation plate de ces mêmes tournans; mais je ne crois pas devoir m'appesantir sur ce point; cette question d'ailleurs se liant intimement avec la suivante, que nous allons examiner.

Y a-t-il un ordre à suivre dans le fini relatif de certains objets, et ne convient-il pas de proportionner le degré de fini à leur degré d'importance?

Si nous examinons, sous ce point de vue tout philosophique, les tableaux des maîtres, nous remarquerons que dans presque tous ils se sont occupés de finir autant une figure subalterne qu'une figure principale; et nous sommes frappés de la confusion métaphysique qui résulte de cette égalité. Un peintre goûte-t-il une figure très-secondaire ou un accessoire tout-à-fait subordonné, il se met avec ardeur à représenter soigneusement cet objet. Plus cette imitation lui paraît facile, plus il la perfectionne; en sorte qu'il semble que ce soit plutôt son propre plaisir qu'il consulte, que celui du spectateur. L'effet qui résulte de cette absence de calcul déplaît à l'esprit; ce désordre, ou cette disproportion distrait le spectateur; et la raison optique, que peut donner le peintre, ne le justifie aucunement.

La convenance doit donc par fois balancer la règle mathématique ou perspective; ainsi, bien qu'en considérant plusieurs objets nous les apercevions, nous les distinguions tous, aussi bien les moins intéressans, les moins essentiels que les principaux et les plus importans, cette égalité de sensation optique n'est point la véritable règle de la peinture, parce qu'il y a dans l'art une inégalité métaphysique au sein de cette égalité visuelle; et que c'est cette inégalité qui est la règle véritable à observer

dans l'art libéral et philosophique de la peinture. Mais, remarquons-le bien, c'est plutôt en sacrifiant le géométrique, c'est-à-dire la beauté des formes et des couleurs de l'objet, c'est-à-dire tout son caractère de beauté, plutôt qu'en sacrifiant la justesse perspective ou la vraisemblance, que nous parviendrons à cette modification qu'on se propose pour rendre cet objet subalterne. Je ne chercherai point à rapprocher ici le travail indicateur de la sculpture avec le travail indicateur, mais perspectif, de la peinture, l'étude de la différence de l'un et l'autre art en ce point pourrait être la matière d'une dissertation intéressante et technique pour la peinture et pour la sculpture. Toutefois les calculs des habiles statuaires de l'antiquité, dans l'art de sacrifier les parties secondaires et les accessoires, peuvent nous servir de leçon; et ces calculs ils les observaient même dans leurs ouvrages généralement peu soignés.

Il reste encore à expliquer ce qu'on doit entendre par ces touches libres et faciles que l'on ajoute en dernier travail, et comme pour déguiser la peine et dissimuler les tâtonnemens. Cette condition semble être la même, il est vrai, que celle de la touche belle et facile, dont nous avons parlé au chapitre précédent; mais, puisqu'il s'agit de fini, nous devons rappeler ici que les tâtonnemens, les incertitudes doivent à la fin être couverts et déguisés par les traces d'un pinceau franc et assuré. Depiles dit que l'on remarque ces touches finales et belles dans les peintures de Tiziano, j'ajouterai que lorsque le peintre procède selon la vraie méthode, c'est-à-dire en opérant à coup sûr par des lignes et des teintes mesurées, il peut, dès les premières touches du pinceau, avoir

une exécution belle, sûre et franche à la fois, et soutenir cette exécution jusqu'à la fin.

Si nous récapitulons les observations précédentes, nous verrons qu'il faut toujours finir, puisque bien finir c'est bien imiter; que de plus il faut, dans le même tableau, finir davantage certains objets que d'autres, soit parce qu'ils sont plus délicats, soit parce qu'ils sont plus importans, soit parce qu'ils sont situés vers le rayon principal; et qu'outre cela il est des cas où il faut finir plus que ne le détermine le point de distance du spectateur au tableau, parce qu'il est des objets dont on aime à reconnaître de près les détails : concluons aussi que la manière lâche et prétendue large, n'est tolérable que dans les peintures colossales ou les décors éloignés de la vue, bien que les touches indicatives et savantes soient une vraie beauté lorsqu'on les emploie avec éloquence et à leur véritable place. Concluons enfin que le poli, le parfondu, le léché, ne constituent point le fini, mais que la manière soignée, châtiée sous le rapport de la perspective des teintes, perspective qui exige tantôt une grande diaphanéité, tantôt des effets mats et réfléchissant la lumière, que la précision, l'exactitude dans le géométrique des tons, des teintes, de la touche ainsi que le caractère optique du matériel, sont des qualités qui donnent à la peinture une partie de la beauté que tout spectateur sensé a droit d'exiger de cet art.

Vérité dans le fini géométrique. — Répéter avec justesse l'aspect perspectif d'un objet, ce n'est pas bien conformer cet objet. On peut imiter jusqu'à illusion un chaudron, une table, et mal conformer cette table et ce chaudron : la carnation bien imitée d'une tête ou d'une

figure nue, n'empêchera pas les disproportions inconvenantes de cette tête, ni les fautes de muscles et de mouvemens de cette figure. Un mauvais géométrique peùt donc être rendu par un perspectif exact; mais ce mauvais géométrique restera mauvais malgré la justesse de la perspective. Il résulte que le fini géométrique doit être d'abord vrai, et que le fini en général ne saurait exister sans ce fini géométrique. On peut, sans le fini géométrique, tromper la vue, et même l'esprit, qui reconnaît un objet plus ou moins bien conformé; mais sans le fini géométrique il n'y a point de vérité, proprement dit, dans l'imitation générale; car cette imitation générale comprend, outre l'imitation optique ou de l'apparence, l'imitation de l'objet en tant qu'objet. Un objet, en peinture, n'est donc pas d'un fini vrai tant qu'il n'est fini que par les moyens de la perspective; il doit être fini par les moyens de la construction de ses formes et de sa structure anatomique particulière, s'il s'agit d'êtres vivans, de figures, etc., etc.

Aucun peintre n'a mieux conçu ce fini géométrique vrai que Léonard de Vinci et David : c'était la connaissance de l'objet qui dirigeait le fini de l'un et de l'autre artiste. Léonard, habile dans les exercices de la géométrie-pratique appliquée à la figure, finissait ses formes, ses plans, ses contours, parce qu'il possédait intimement la connaissance de ces formes, de ces plans, de ces muscles, etc. Cette bouche, cet œil, qu'il dessinait si bien, il aurait pu les représenter soit de face, soit de profil, soit en plan, et même vus en dessous, à volonté. David, qui ne connaissait guère les moyens pratiques de géométrie, en avait le sentiment; et par la force de son sentiment graphique

il réalisait les idées très-fixes, très-positives qu'il avait de l'objet soumis à son imitation. Et comme il embellissait ses modèles, il était tout pénétré aussi de ce sentiment des belles formes qu'il savait rendre d'une manière vraiment finie, bien qu'il s'attachât plutôt aux grands plans principaux qu'aux très-petits détails. Si donc Léonard rendait les détails, David finissait tout autant que lui par l'expression qu'il donnait aux formes et aux plans dans les ensembles qui s'embellissaient sous son pinceau. A ce sujet nous ferons remarquer que celui-là finit le plus ou le mieux, qui rend le plus ou le mieux les choses essentielles; car si par fini on n'entendait que le rendu des petites parties et des petites surfaces, on serait dans l'erreur, puisqu'il s'agit dans l'art de réunir le plus de caractères vrais et beaux. En restant dans cette erreur, on n'appellerait peinture finie que celle qui produit des représentations microscopiques. Pour preuve de la justesse de cette assertion, je citerai ces tableaux qui représentent des fleurs, des insectes, des oiseaux, et qui ne font voir ni justesse de forme, ni vérité dans le jet ou l'ensemble des objets, ni exactitude optique de lignes ou de couleurs; mais dans lesquels tous les brins, tous les poils, toutes les plumes sont minutieusement comptés. Tout-à-l'heure nous verrons que l'attention, pour les petits détails, empêche très-souvent l'attention pour les masses grandes et principales, et que l'artiste ne saurait s'élever à la hauteur des grandes parties, lorsqu'il est trop préoccupé des petites.

Disons donc que non-seulement le fini n'est point le travail parfondu, qui ne laisse aucune place du tableau heurtée ou négligée; que non-seulement il ne comprend point

la propreté, la suavité ou le lisse résultant d'une fusion de couleurs qui ne signifie souvent rien, mais disons que ces mêmes prétendues qualités sont fort souvent des véritables contresens. En effet, comment concevoir que polir ou fondre ce soit terminer, puisque l'art a souvent à représenter et à finir des corps qui sont bien loin d'être lisses ou polis ? Polir, par exemple, dans un tableau, l'écorce d'un chêne, d'un orme ou des corps âpres, secs et rudes au toucher, est-ce finir, est-ce terminer ? Non; puisque c'est fausser l'imitation et s'éloigner de l'expression fondamentale et caractéristique de l'objet. Aussi le poli est-il souvent très-contraire ou opposé au fini, puisqu'au lieu d'augmenter la vérité, qui est la fin ou le but de la représentation, ce poli, ce lisse, ce léché l'affaiblissent, et même la détruisent. D'ailleurs, puisque le but de l'art est de produire la beauté, comment concevoir cette beauté soit collective, soit particulière, sans ce fini géométrique vrai, puisqu'il exprime les caractères particuliers qui constituent les objets dont on veut manifester la beauté ?

C'est donc le fini géométrique qui complète le fini général, dont, on peut le dire, il est la moitié, puisque l'autre moitié ne consiste que dans l'apparence vraie ou dans la perspective.

Beauté dans le fini géométrique. — Dans le fini philosophique ou beau, il faut comprendre non-seulement la beauté dans l'imitation perspective des objets, mais ussi la beauté dans le géométrique des objets.

Qu'est-ce que Phidias ou Protogène appelaient finir une jambe, un bras, une figure en peinture ? Ce n'était pas seulement dessiner perspectivement et colorier pers-

pectivement cette jambe, ce bras, cette figure; ce n'était pas non plus les construire, les conformer avec vérité, c'était tout à la fois obtenir ces conditions, plus celle de la beauté ou de la perfection, et dans cette perfection, selon eux, consistait le fini, c'est à dire le complément, l'excellence de l'objet et de l'ouvrage.

Ce qu'on doit donc se proposer en finissant une partie ou un ensemble, c'est que cette partie, cet ensemble, cet objet enfin, soient rendus et traités de manière que leur caractère soit beau, convenable et excellent. C'est dans ce sens qu'on disait que Protogène finissait tellement ses ouvrages qu'il ne pouvait s'en détacher. C'est dans ce sens qu'on disait du tableau non achevé de Vénus par Apelle, que personne n'avait osé entreprendre de le terminer. On comprend aisément en effet que quand un peintre, aussi savant, aussi profond qu'Apelle, conçoit le fini d'un morceau de peinture, il n'est aucun artiste qui puisse se flatter de le concevoir de la même manière, puisque, dans ce cas, le fini est la perfection elle-même. Les imitateurs de Léonard de Vinci ne retinrent de ce maître que le soin du pinceau, la fusion du clair-obscur, et quelques autres caractères particuliers à ce peintre; caractères qu'il était facile de singer; mais ils n'héritèrent ni de sa philosophie ni de son instruction technique, ni de l'idée que ce grand homme s'était faite du fini. Comment en effet les imitateurs eussent-ils pu comprendre et exprimer aussi bien que le maître la beauté géométrique des formes qu'il soumettait à la perspective, et, pour mieux dire, cette justesse des mouvemens dans les figures, cette belle et naïve proportion dans les têtes, ce charme, cette délicatesse dans les bouches, dans le

regard, que cet artiste peintre et plasticien savait si bien rendre, délicatesse géométrique et graphique qui le conduisait naturellement au véritable fini? Mais quel cas fera des efforts et de la noble persévérance de ces maîtres illustres auxquels on peut associer les Gérard-Dow, les Vander Heyden, les Claude Lorrain, etc., le peintre qui osera louer et goûter le travail lâche des Restout, des Dandré-Bardon, peintres du dernier siècle, dont la hardiesse ne fut que de la routine, et dont la manière large ne fut qu'un lazzis que leur prescrivait la mode pitoyable de leur temps? Ou bien encore qui osera louer et goûter les minuties stériles de Denner, le pinceau uniment fondu et sans consistance de La Fosse, de Mignard, et d'autres peintres que nous avons déjà critiqués avec justice et pour nous faire comprendre?

D'après notre définition, nous pouvons dire que Tiziano, Teniers, Rubens, etc., finissaient le coloris et l'optique de leurs tableaux, mais que Domenichino, que David finissaient le dessin et la forme de leurs figures; nous pouvons dire qu'aujourd'hui un grand nombre de nos peintres croient finir beaucoup, mais que cependant ils ne finissent rien malgré leur poli et leur peine. Tiziano finissait le coloris des cheveux mieux que Guido-Reni, mais Guido en finissait plus la forme et le dessin; on peut appliquer cette remarque aux draperies qu'on voit dans les tableaux de ces maîtres. Toutes ces distinctions critiques que nous pourrions poursuivre au sujet de ces divers artistes proviennent de ce qu'il n'a pas existé parmi les modernes une définition complète de la peinture, à la portée de tout le monde, et qu'ainsi aucun peintre n'a su réunir toutes les conditions constituantes de cet art.

Maintenant touchons un point particulier que nous n'avons pas dû mentionner en traitant de la perspective, puisqu'il s'agit d'une convention et d'une conséquence du principe de la convenance ou de la beauté.

Reynolds a dit que « l'habitude de s'arrêter aux petites parties de l'art nous empêche souvent de nous » élever aux plus grandes. C'est ce qui fait, ajoute-t-il, » que le travail excessif qu'on donne aux détails est neuf » fois sur dix pernicieux pour l'effet général, même parmi » les grands maîtres. » On a dit encore que l'esprit microscopique en peinture comme dans le discours ne produit que des minuties qui avilissent les pensées et en ôtent toute la force. Ailleurs Reynolds s'est exprimé ainsi : « Comme » dans la conception d'une peinture qui n'est que dans » l'imagination, l'esprit n'entre pas dans tous les petits » détails des draperies, des accessoires et du local, de » même le peintre, quand il veut représenter son sujet, » doit rendre tous les petits accessoires de manière qu'ils » ne frappent pas plus le spectateur qu'ils n'ont frappé » son imagination lorsqu'il a conçu ce sujet. »

Ces réflexions sont excellentes, mais on pourrait en abuser, si l'on ne se rendait pas familières les questions techniques que nous venons d'exposer ici. A l'aide de ces notions techniques, l'élève ne confondra donc pas les choses, et ne se complaira pas dans une négligence inhabile pour satisfaire au précepte qui exige que l'on sacrifie les objets et les parties les moins importantes. Le peintre instruit sera donc vrai dans la représentation perspective et dans la construction géométrique des objets, mais il saura proportionner ses choix à l'importance des objets, et, sans blesser la vérité et la vraisemblance,

il saura, par un beau fini, fixer l'intérêt sur l'objet le plus important de son tableau.

Imiter et finir, aussi bien qu'on le peut, l'œil d'une figure, puis finir, aussi bien qu'on le peut, une mêche peu aperçue de cheveux, ou un bouton d'habit, ou tout autre objet secondaire ou accessoire, c'est pécher contre la convenance et contre l'unité d'imitation; car par unité d'imitation on ne doit pas entendre égalité d'imitation sur tous les points du tableau, mais bien unité d'imitation et de fini sur l'objet principal, unité qui établisse une variété bien distincte sur les objets secondaires. Tiziano, Van Dyck ont obtenu cette unité en ne terminant pas beaucoup certains accessoires, et en ne les exprimant pas avec autant de soin qu'ils en employèrent pour terminer les principales figures de leurs tableaux. Je vois sur le portrait d'un personnage, sa décoration, ses épaulettes, ses dorures imitées à faire illusion, et je vois que les yeux de ce personnage sont sans vérité, sans humidité, sans ces souplesses et ces finesses si vives, si variées qui caractérisent la nature. J'ai pitié du peintre parce qu'il ne sait bien imiter que les choses faciles et triviales, et parce qu'il manque de raisonnement; car s'il eût traité largement les accessoires, ces yeux eussent paru beaucoup plus vrais par comparaison.

La manière dont les anciens sculpteurs entendaient le fini, et surtout cette condition du fini qui fait sacrifier les moindres objets aux principaux, et, on peut ajouter, qui fait que l'œil commence toujours par se porter sur les choses essentielles, peut encore nous éclairer ici. Les anciens savaient distinguer avec beaucoup de justesse quels étaient les objets principaux, et quels étaient les objets

subalternes, quant au convenable, au vraisemblable et au beau. Ils savaient aussi très-bien selon quelle méthode il fallait commencer l'ouvrage; en sorte que quand bien même l'ouvrage eût resté seulement commencé, il fût trouvé l'être selon la véritable règle, et l'ordre prescrit par l'importance des opérations, c'est-à-dire d'après l'importance relative des divers objets, subsistait quoique tout l'ouvrage fût peu fini. Ce n'étaient point la délicatesse ni le travail recherché dans une figure mal mise ensemble, mal en mouvement, qui les occupaient d'abord, mais bien ce mouvement et la juste et convenable construction de cette figure; avant de soigner les détails d'une coiffure, ils s'attachaient à en disposer avec intelligence les masses. Dans les ébauches de leurs statues, il n'y a de fait que ce qui devait d'abord être fait, et l'on peut dire que dans toute l'antiquité, c'est à dire jusqu'à l'extinction de l'art, ils ont toujours procédé méthodiquement en partant du principal pour arriver à l'accessoire; c'est ainsi que leur gloire n'a point péri. Le faux esprit ne les a jamais trompés; il eut semblé honteux à ces hommes de génie de délaisser les idées premières et fondamentales pour passer sans mesure et par caprice à celles qui sont subordonnées et accessoires; enfin on peut dire, à ce sujet, que leur méthode et leur sage réserve sont dignes de toute notre admiration. Quant à l'attention, à l'intérêt qu'ils savaient attirer sur l'objet principal, on sait avec quel art la pose, le costume, l'aspect des vêtemens, la place et la disposition, le soin même de l'outil, sont ménagés sur cet objet, sur cette figure; et cela dans tous leurs bas-reliefs, dans toutes leurs médailles et dans toutes leurs peintures!

Par figures mieux finies et finies avec plus de beauté, on doit entendre mieux exprimées que d'autres par le dessin, par le clair-obscur, le coloris et la touche; par plus d'expression ou d'imitation des mœurs, des passions et des caractères; plus frappantes enfin que les figures subalternes. Et souvenons-nous, quant à la valeur des accessoires par rapport aux figures, qu'à travail égal, les figures, les têtes, les bouches, les yeux, semblent toujours moins finis que les objets immobiles et inanimés.

La vraie définition du fini nous apprend encore une chose qu'il importe de remarquer, c'est que des accessoires, quoique moins étudiés et moins bien rendus que les objets principaux, ne sont pas toujours, par cela seul, assez sacrifiés et subordonnés, et qu'ils peuvent, malgré cette négligence, jouer un trop grand rôle optique dans tout le sujet. En effet un siège peut n'être qu'indiqué et cependant frapper la rétine plus vivement qu'il ne le ferait dans la nature relativement aux chairs, aux mains, aux yeux, etc. Ainsi, pour sacrifier les accessoires, il ne s'agit pas de les représenter mal, et de les ébaucher sans indiquer leur caractère par la perspective et les plans, mais il faut aussi choisir pour ces objets des tons moins intenses, des teintes moins énergiques, et ne pas exposer ces objets sous des aspects qui offrent, ou des lignes trop aiguës ou trop ressenties, ou des lumières trop contrastées, trop vives, ou des reflets trop apparens, sous des aspects enfin qui soient plus puissans, plus fermes, plus débrouillés que ceux qui résultent des formes de la figure ou de l'objet principal. Il importait donc de faire remarquer ici que la force de sensation que fait éprouver telle ou telle partie du tableau, donne à croire que cette

partie est trop finie, bien que souvent elle ne soit qu'indiquée avec justesse.

Enfin exprimer par des touches et des teintes pleines de vérité, d'éclat et d'énergie, toutes les draperies d'un tableau et tous les accessoires, et n'exprimer les chairs et leurs formes que par des teintes plates, froides, sans magie, sans cette justesse ingénieuse qu'on sait employer pour les objets subalternes, c'est faire un contre-sens, c'est appuyer également sur tous les mots du discours, c'est donner autant d'effet aux partitions secondaires d'un concert qu'à la partition principale, c'est tenter de détourner nos pensées du vrai centre de contemplation qui est la figure humaine. Oui, ce que le spectateur demande au peintre, c'est l'imitation du caractère, du tempérament, de l'action enfin du personnage représenté, parce que c'est ce personnage qui est l'objet intéressant, l'objet susceptible vraiment d'une grande beauté; et quand le peintre ne lui offre, ne lui fait remarquer que des étoffes brillantes, des ornemens, des dorures, des accessoires inanimés; quand un tel peintre cherche à étourdir, à distraire le spectateur par des grands mots vides de sens ou par un babil déplacé, celui-ci a le droit de regarder ce moyen comme un subterfuge insultant pour son intelligence et pour sa sensibilité.

Par tout ce qui précède, on peut concevoir combien il est facile de s'embrouiller et de confondre les points essentiels dans toute la question importante qui vient de nous occuper dans ce chapitre.

CHAPITRE 534.

APPLICATION DE LA THÉORIE PRÉCÉDENTE A LA TOUCHE D'UN OU DE PLUSIEURS OBJETS DEMANDÉS POUR UN TABLEAU, ET DEVANT, PAR CONSÉQUENT, RÉUNIR LA CONDITION DU VRAI ET LA CONDITION DU BEAU.

Pour suivre l'ordre didactique que nous nous sommes prescrit, et pour rendre encore plus sensibles les principes que nous venons d'exposer relativement à la touche, nous allons faire l'application de ces principes à quelques-uns des sujets ou objets qui sont représentés sous les figures 320, 519, etc.

Dans le tableau représentant Danaé, peinture de grandeur naturelle, l'objet le plus proche du spectateur est le bord du talame. Le peintre fera donc sentir par la touche que ce point ou cette superficie du talame et du linge qui le recouvre est située à fleur du cadre. Les détails de ce linge, ses plis et son tissu doivent être sentis en cette place du talame, au même degré qu'ils le seraient sur la nature, si l'on avait l'œil assez près de cet objet. Mais comme en s'éloignant à la distance prescrite, ces détails disparaissent plus ou moins selon la force de la vue du spectateur, le peintre devra faire en sorte qu'à cette distance l'image et l'objet produisent sur l'œil une même sensation; et, puisque la beauté dans la touche et le fini exigent que l'imitation soit portée à un haut degré de vérité, même pour un spectateur qui s'approcherait près du tableau, il conviendra de ne pas toucher

les couleurs imitant cette surface désignée ici, avec un pinceau précisément aussi large, aussi indicatif, aussi exagéré que pourrait le prescrire strictement le point de distance adopté. Avec ces précautions, cette partie saillante du tableau semblera venir en avant jusque vers le cadre, et elle pourra cependant être considérée de quelques pieds seulement, si le spectateur le désire.

De cet objet le plus saillant passons-nous aux objets les plus éloignés, nous aurons à imiter le ciel avec toute la douceur, toute la transparence, toute la suavité aérienne et avec le caractère immatériel qui lui est propre, et dont la touche est susceptible. Les montagnes étant ensuite rendues un peu plus matériellement, le peintre connaîtra d'abord l'espèce de touche employée dans les deux extrêmes, l'extrême proche et l'extrême éloigné, et il sera guidé précisément quant à la proportion des touches intermédiaires qui deviendront nécessaires pour exprimer les plans ou les coupes des objets, selon leurs divers enfoncemens.

Occupons-nous maintenant de caractériser la touche qu'il convient d'employer pour peindre les chairs si belles, si douces, si jeunes de cette trop célèbre fille d'Acrisius. Quelle est la partie située le plus en avant sur toute cette élégante figure? C'est le pied, puis le genou. Le plan ou l'ichnographie, si facile à obtenir, de toute cette figure, nous fait connaître exactement, ainsi que la ligne d'aspect, ces divers enfoncemens. Le pied sera donc touché d'une manière détaillée et douce en même tems. Les caractères particuliers des ongles, des phalanges des doigts seront rendus par un pinceau précis et moëlleux; cette touche exprimera aussi la perspective

particulière à tous les différens plans de cette partie délicate; et la distance aérienne, qui sépare ce pied du cadre, sera de même exprimée et rendue sensible à l'aide du caractère du pinceau. Quelques veines se laisseront apercevoir à travers cette peau diaphane et rosée : la douceur de l'ivoire sera rappelée aussi sur cette jambe si élégamment arrondie, et le fondu le plus tendre, le plus magique, modèlera les formes de ces membres éclatans de beauté. Entre ce genou et le genou droit fuyant nous reconnaissons, à l'aide de la ligne d'aspect tracée sur le plan, l'espace d'un pied et de quelques pouces; c'est cet enfoncement qu'il ne faudra pas manquer d'exprimer par la différence de la touche, par la fonte diaphane des tons et des teintes, et par une modification aérienne dont le caractère sera déterminé par le choix de la teinte évanouissante un peu dorée, et assez claire en même tems qui a été adoptée pour ce tableau. L'azur du ciel pourra néanmoins nuancer, par quelques reflets ce genou ainsi que cette partie fuyante; en sorte que le genou gauche sera, comme on dit, parfaitement détaché et éloigné du genou droit. Nous avons déjà fait remarquer que Tiziano, Paul Véronèse et les Vénitiens en général excellaient dans cette justesse aérienne de demi-teintes.

Sur les contours de ces lèvres, animées et entr'ouvertes par le sourire d'un orgueil satisfait, quelle délicatesse de pinceau ne faut-il pas employer ! Quel soin imitateur ne requiert pas la représentation de ce sein enchanteur, de cette main superbe ! Enfin l'artiste ne doit-il pas augmenter la beauté de tous ces objets, en embellissant le travail ou l'exécution qui concourt à en produire la plus fidèle image ?

Passons à la manière dont doit être touché ce vase d'or, dont la teinte enrichit d'une manière si pittoresque tout le sujet. Jusqu'à quel degré allons-nous produire l'illusion en représentant ce vase d'un métal pur, d'un poli admirable et d'un choix de teinte si heureux? Le degré d'illusion des chairs, qui sont le principal objet, nous guidera dans ce degré d'illusion. Nous supposons donc que les chairs paraissent sanguines, arrondies, saillantes sur le fond et rendues par un modelé excellent; en sorte que nous pouvons exprimer le plat d'or avec beaucoup de vérité. Ainsi nous allons le rendre très-poli, mais très-détaillé, en la partie qui est la plus rapprochée du cadre : la touche sera toute perspective; les nuances et les tons mirés sur le métal seront conformes à sa pureté et à son poli; le pinceau devra être pur, vif et net sur les bords arrondis de ce vase, afin que cet objet, par l'expression de son caractère matériel, soit bien différencié de la draperie, du talame, et des chairs de la figure. Il convient enfin que beaucoup de vraisemblance ajoute à l'imitation de cette espèce de miroir métallique qui, par la propriété qu'il a de réfléchir les objets, offre à la vue mille teintes confondues, parmi lesquelles l'artiste instruit saura faire dominer les plus convenables.

Mais quel moëlleux, quelle riche suavité dans cette draperie, sur laquelle se détache une portion du nuage divin qui va se convertir en pluie d'or; et comme ce nuage doit être touché avec douceur et netteté! Comme il doit rendre plus matériels que lui la draperie, la figure nue et tous les autres objets! Quant à cet arbre si vigoureux, ne sera-ce pas par une touche toute particulière que le peintre devra le représenter? La figure de

la vieille sera habilement sacrifiée, quoique vraie; les divers détails du tableau seront traités par une touche tout-à-fait proportionnelle : l'air circulera dans toute cette scène poétique; et enfin la matière diaphane du tableau, favorisant l'absorption de la lumière, concourra avec le travail savant du pinceau à exprimer tous les plans et à produire l'illusion.

Maintenant étudions la touche nécessaire pour le tableau représentant un souterrain.

Dans ce sujet-ci toute la scène est placée loin du cadre : le cadre est petit et proche de la vue, et les couleurs du tableau proches aussi de la vue, doivent représenter des couleurs séparées du cadre par beaucoup d'air. S'il était plus petit encore, et par conséquent plus rapproché de la vue, ce même tableau devrait être peint plus aérien, plus transparent, plus affaibli encore : l'air du site est obscur, ce qui de plus atténue la sensation que la vue éprouve en considérant ces objets ou ce sujet. Ainsi une délicatesse, une finesse très-grande de touche, et beaucoup de diaphanéité dans les matières de la palette, pourront seules produire la vérité perspective. Mais comme ce tableau ou ce site est profond, et qu'on y veut représenter une galerie d'une longue étendue et dont les arcades fuyantes se perdent dans une obscurité totale, il importe que ces lieux et ces objets les plus éloignés soient touchés d'une manière plus insensible, plus aérienne, plus immatérielle encore que les devants.

Cette lueur faible qui éclaire les marches d'un escalier tournant; ce lustre d'or suspendu près de là; la lumière d'une torche qui brille modérément du côté opposé, tous ces objets doivent être peints avec une délicatesse ex-

trême et avec une touche si fuyante, si légère, qu'elle fasse ressortir et qu'elle maintienne en avant les objets plus rapprochés, tels que le tombeau, et surtout le fauteuil et le pilier taillé à pans. Les dalles, qui revêtissent le sol, seront traitées aussi d'un pinceau de plus en plus détaillé, et cela au fur et à mesure qu'elles s'avanceront vers le spectateur ou vers la bordure. Enfin il faut qu'au prime-abord l'œil pénètre dans tout ce site, dans toute cette scène, et qu'en la fixant avec attention, il mesure les distances, les espaces, il suive les formes et les courbures de ces voûtes, etc.; il faut que rien ne le choque, que la toile ou le panneau disparaissent absolument, et donnent l'idée d'un vide indéfini, interrompu par les divers objets situés çà et là dans le tableau.

Quant à ce riant paysage, égayé par le jour d'une matinée déjà animée, le peintre devra d'abord y feindre un ciel pur et serein, et ne laisser subsister sur la toile aucun atome capable d'en rappeler la présence. Ces deux ou trois petits nuages argentés seront donc suspendus dans l'espace à une distance immense; et le pinceau qui les aura créés sera léger et suave comme la vapeur même si subtile de ces nuages. Mais avec quel art ce même pinceau, devenu un peu moins vague, un peu plus détaillé, ne rendra-t-il pas cette montagne verdoyante et couverte encore des vapeurs diaphanes de la nuit? Comme cette plaine doit être peinte d'une touche douce, vague et fuyante, qui contribuera à faire saillir l'arbre, le mur courbe et la maison? Ces ardoises qui sont sur l'angle avancé du toit, on les distingue; et celles qui s'éloignent semblent s'échapper à la vue. Cette tente d'étoffe élégante, qui flotte à la fenêtre, doit servir à faire

paraître oblique le mur de la maison; enfin les détails du terrain, le fini bien entendu sur les oiseaux d'eau qui parcourent le bassin, l'écume du jet d'eau, la réflexion même dans l'eau, toutes ces représentations contribueront à feindre le terrain-plan, et s'éloignant graduellement de la vue. Quant à la manière dont sont touchés et terminés les arbres, et surtout l'arbre principal, le peintre aura soin de ne pas en rendre le travail plus beau, plus attrayant que celui par lequel il aura exprimé les petites figures, dont il importe davantage de rendre vrais les détails, et qui doivent plus que tout le reste être observés par le spectateur et supporter son examen.

CHAPITRE 535.

DU SENTIMENT DE LA TOUCHE.

Nous avons peu de chose d'instructif à dire au sujet du sentiment de la touche; et cela bien qu'on puisse multiplier les observations sur ce point. Ce qui importe donc à l'artiste de savoir, c'est qu'il ait à se méfier de l'aptitude, si commune et si applaudie surtout aujourd'hui, à une touche élégante, libre et déliée. Il y a cent ans, un petit nombre d'enfans seulement déployaient une facilité appelée naturelle dans l'art de former avec grâce, légèreté et sécurité les lettres de l'écriture; le plus grand nombre au contraire ne manifestaient que peu de facilité; leurs essais à l'école étaient le plus souvent d'une grossièreté remarquable. Mais aujourd'hui, dans presque

toute l'Europe, la plume est maniée avec aisance, même par de très-petits enfans. Cette aptitude, on n'en saurait douter, n'est point l'ouvrage de la nature, qui n'éprouve jamais de semblables changemens, mais bien l'ouvrage des hommes et de l'exemple de tous les jours. C'est ainsi qu'en Italie les enfans, qui ont les oreilles frappées de tous côtés par des sons harmonieux, expressifs et gracieux, parviennent à chanter eux-mêmes avec grâce et sentiment.

Quelle grossièreté dans l'exécution de ces dessins de fleurs qui occupaient nos aïeules dans leurs pensionnats! Quel manque d'aisance et de légèreté dans la main qui traçait lourdement ces œillets et ces roses! Aujourd'hui de très-jeunes personnes exécutent au lavis de jolis dessins avec une légèreté, une sécurité, un tour de pinceau vraiment remarquables. Il est vrai qu'elles n'en sont pas plus instruites pour cela dans le dessin et dans les premiers documens de cet art que ne l'étaient nos aïeules, et que cet exercice de l'œil et de la main ne leur serait d'aucune utilité, si ce n'était celle qu'on trouve à les occuper ainsi et à les amuser innocemment. Mais la mode de badiner élégamment avec le crayon ou le pinceau n'en existe pas moins aujourd'hui, et nous voyons des milliers de petits cadres joliment dorés, qui renferment des dessins, des tableaux très-insignifians, mais exécutés avec facilité, avec une sécurité et une aisance de main qui, il est vrai, plaisent fort peu aux connaisseurs, mais qui séduisent les gens à la mode, qui les satisfont et qui les charment beaucoup.

Ainsi l'habitude où l'on est, surtout à Paris, de voir tous les ouvrages de l'industrie exécutés avec élégance et pro-

preté; ce spectacle presque continuel de productions du crayon et du pinceau, traitées avec une espèce de charme manuel; tous ces exemples enfin laissent dans l'esprit des enfans et des jeunes gens qui s'occupent de peinture l'idée qu'un tableau n'est bon que lorsqu'il est, comme ils disent, bien fait, et lorsque la touche en est facile, adroite, et surtout franche et sans repentirs. Enfin ils se font l'idée d'une touche excellente en pensant à ces ouvrages d'impression où chaque coup improvise nettement un signe. Cependant qui ne comprend pas qu'il y a dans l'art de la touche bien d'autres qualités plus précieuses encore que cette facilité manuelle et que ce sentiment? Oui, le savoir doit toujours, et à chaque coup, la diriger. L'élève qui a reçu naturellement cette aisance, cette adresse de main qui lui attirent des éloges dangereux, s'admire donc dans ce talent, et s'attache constamment à exceller encore davantage; mais par cela même il néglige les conditions dont la recherche, dont l'étude flétriraient peut-être cette exécution élégante, donneraient de la bonhomie à cette touche impertinente et vaine, et le dépouilleraient enfin de ce crédit qui lui vaut toujours les louanges des ignorans, mais qui jamais, on peut le dire, n'imposera à la postérité.

Aujourd'hui en quoi nous importe-t-il de discerner dans les beaux paysages de Claude Lorrain ou dans les scènes si morales de Poussin, si ces hommes de génie avaient reçu en naissant cette facilité de main, cette dextérité, cette grâce capable de faire manier le pinceau d'une manière séduisante? Ne nous suffit-il pas de reconnaître que ces deux maîtres ont possédé l'art de la touche en peintres de génie? La brillante facilité d'une

foule de médiocres coloristes, et la vue d'une multitude de tableaux traités d'un pinceau adroit et décidé, mais qui n'exprime rien de vrai et de naïf, ne doivent rien changer à notre décision.

Au reste, disons que de même qu'un enfant, qui d'abord écrivait mal, finit par bien écrire; de même un élève qui est indécis, amolli et négligé dans sa touche, finira par en posséder une suffisamment nette et décidée; et c'est dans cette idée que Poussin disait que « l'habitude donne, à la fin, une assez belle manière de » peindre. »

Il est bon de rappeler encore que ces peintres, dont la touche est si franche, si adroite, si imposante, et qui surtout semble si facile, ne l'obtiennent le plus souvent que par une grande application et une assez grande peine; en sorte que l'on serait surpris de voir quels soins se donnent la plupart de ces peintres pour déposer leurs couleurs sur leur tableau, pour suivre et observer la propreté, la résolution de chaque coup de pinceau. Il est tel peintre (la vue d'une foule de portraits le démontre assez) qui n'a pensé, ni au caractère de la figure qu'il représente, ni aux lois si rigoureuses de la perspective linéaire et chromatique, ni enfin à l'expression générale et particulière, qui est tout en haleine quand il s'agit de l'emploi de son pinceau, quand il s'agit de prendre adroitement les teintes sur la palette, et de les déposer avec facilité et avec un certain tour d'outil sur la toile. Toute l'ambition d'un tel peintre, c'est de surpasser en adresse de main tous les peintres. Il semble qu'il est moins jaloux de passer pour artiste profond que pour adroit ouvrier.

A quoi donc peut conduire tant d'affectation, et quelle force peut-il rester dans l'esprit pour observer et remplir les conditions grandes et fondamentales de l'art, dès-lors que cette force est employée tout entière pour le mécanisme du pinceau ?

DIFFÉRENS GENRES

EN

PEINTURE.



DIFFÉRENS GENRES
EN
PEINTURE.

CHAPITRE 536.

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES SUR LES DIFFÉRENS GENRES EN PEINTURE.

Les démarcations usitées aujourd'hui pour distinguer différens genres en peinture ne sont-elles pas une suite de l'état incertain de nos arts ? Pour quelle raison distinguer la peinture de genre, la peinture d'histoire, la peinture héroïque, la peinture de portraits, la peinture d'apparat et la peinture de grandes machines, que des prétendus grands connaisseurs, mesurant le talent à la toise, appellent peinture de grandes compositions et de grands sujets? Y aurait-il donc deux arts, deux peintures? Non, il n'y en a qu'une; c'est celle qui imite les beaux choix, les beaux et utiles spectacles de la nature dans tous les genres. Mais entendons-nous. S'il est reconnu qu'on ne doive jamais peindre ce qui est laid, il n'est pas reconnu qu'on ne doive représenter jamais que ce qu'il y a de plus beau dans l'univers, et qu'il faille qu'un peintre re-

jette tous les sujets subalternes. Il suffit, je crois, que ce qu'on représente soit rendu aussi beau que l'art le puisse faire, et que la nature puisse le produire; en sorte que l'artiste est libre de traiter toutes sortes de sujets, pourvu qu'il chante dans le mode qui leur est propre, ayant égard à la beauté exigée par l'art. D'après ce principe, on peut décider qu'il n'y a point de genres en peinture, et qu'il n'y a que des modes: cette distinction suffit. Dans tous les cas je suis sûr qu'on aidera plus les élèves en simplifiant ainsi cette question qu'en adoptant toutes ces divisions susceptibles d'être subdivisées elles-mêmes à l'infini. Aussi peut-on croire que Perrault, par exemple, qui, dans son poëme sur la Peinture, reconnaît neuf genres différens, s'est restreint dans une certaine limite pour ne pas en imaginer beaucoup d'autres.

Il paraît certain que les anciens ne connaissaient point cette division par genres, et cela parce que leur grande étude et leur plus fréquent exercice, étant l'imitation de l'homme et des animaux, ils se sont livrés indistinctement à l'une ou à l'autre imitation. Au surplus nous ne voyons point que les auteurs de l'antiquité aient signalé dans leurs écrits ces différences conventionnelles. Tout peintre qui avait étudié et acquis l'art d'imiter, et qui avait étudié en même tems la nature dans ses caractères essentiels et dans sa beauté générale, était propre conséquemment à en représenter toutes les productions visibles. Mais ce qui fait qu'au contraire chez les modernes, tel ou tel peintre se livre exclusivement au portrait, aux tableaux dits de genre, à la peinture dite d'apparat, au paysage, etc., c'est que, n'étant point parvenu à posséder par de bonnes études ou dans de bonnes écoles le

talent d'imiter la nature, il est forcé de rapporter tous ses efforts vers un genre que les bornes ordinaires du savoir de ceux qui le pratiquent ont fait regarder comme subalterne et limité.

Les anciens ne pouvaient donner un nom à part à des peintures de portrait, ni les considérer comme étant un genre particulier de peinture, puisqu'un portrait est l'imitation savante d'un individu; ils ne pouvaient appeler peinture d'apparat des scènes qui devaient, selon leur théorie toute naturelle, être aussi bien composées, aussi bien imitées que les scènes du genre de l'histoire, etc., etc. Si Vitruve eût admis ces genres, il n'eût point reproché aux peintres de son tems de ne plus représenter des sujets nobles et instructifs, et de se livrer à des compositions fantasques et puériles; car ces compositions eussent passé, comme parmi nous, pour des décorations, telles qu'elles sont en effet, décorations que nous avons appelées, sans de trop bonnes raisons, grotesques, arabesques, etc. Vitruve eût donc regretté seulement qu'on s'en fût tenu à un genre aussi subalterne; mais c'était de la corruption générale de l'art qu'il se plaignait dans son livre, et non de la prédilection pour un genre déterminé de peinture.

Cependant, quoique les anciens n'aient point établi de différens genres dans l'art, parce que la peinture, rivale de la nature, doit lutter avec elle dans toutes sortes de sujets, ils avaient donné quelques noms particuliers aux tableaux dont les imitations appartenaient à certains caractères de la nature. Ils donnèrent donc le nom de *megalographia* à des peintures représentant des sujets nobles, grands, héroïques et divins (Vitruve), et à ce mot ils opposaient celui de *rhyparographia* pour signifier ta-

bleaux qui représentaient des boutiques où l'on vendait des denrées ordinaires. Pline et Vitruve parlent de ces peintures *rhyparographiques* dont étaient souvent ornés les murs intérieurs des habitations. Le peintre Piréicus, qui peignait de ces sortes de tableaux, est cité par Pline. Dans le t. III, planch. 43, des peintures d'Herculanum, on trouve un exemple de ces sortes de sujets. Vitruve appelle *xenia* les peintures qui représentent des paysages, des vases avec des fruits, des poissons, etc. Les anciens donnaient encore le nom de *pornographes* aux peintres de courtisanes. Chaéréphanes, cité par Plutarque, était de ce nombre. Les latins désignaient par le mot *grylli* les tableaux de caricatures. Nous savons que le peintre Galato avait fait une caricature où il avait représenté Homère vomissant, et les autres poètes humant ce qu'il rendait. Pline et Vitruve, qui ont désigné quelques sujets de la peinture par des mots propres, ne nous en ont point fait connaître de particuliers relativement aux paysages, et Pline, en louant le peintre Antiphile, dit seulement qu'il imitait avec art sur les murs les bosquets, les collines, les fleuves, y ajoutant quelquefois des pêcheurs, des vendangeurs, et y introduisant des maisons de campagne et des vues. Nous venons de voir que le mot *xenia* signifiait autre chose encore que des paysages.

Les écrivains de l'antiquité ne désignent donc pas comme appartenant à un genre de peinture, les batailles, les portraits, les tableaux d'animaux, de scènes familières ou d'allégories, mais ils parlent de ces peintures comme étant des sujets choisis et représentés par tel ou tel peintre. Il paraît que Polygnote n'était pas moins

peintre d'histoire que peintre de batailles; que les portraits célèbres furent exécutés par des peintres d'histoire, et que, pour les représentations des fleurs et des fruits, on exigeait du peintre tout autant l'étude de la nature, tout autant la connaissance du beau et de l'art d'imiter, que pour la représentation de tout autre sujet quel qu'il soit.

Non-seulement nos classifications modernes sont faites pour jeter de la confusion dans la théorie de l'art, et pour embrouiller les idées de ceux qui l'étudient, mais elles sont particulièrement préjudiciables pour l'art, en ce que les peintres, pensant quelquefois travailler dans un genre subalterne, se croient autorisés à être négligens sur plusieurs points essentiels, et à se laisser aller à un style lâche et dégradé : et cela parce que des peintres de renom, qui offraient ces défauts, ont été classés selon des genres, à cause de ces mêmes défauts. Il résulte qu'on s'imagine aujourd'hui qu'un portrait, qu'un tableau *de genre*, qu'un tableau de conversations, car on a fait un genre de ces sortes de représentations, qu'un tableau d'animaux enfin ou d'objets inanimés doit être traité avec ces mêmes négligences ou ces mêmes défauts qui caractérisent, dit-on, le genre particulier auquel on le fait indiscrètement appartenir. On croira, par exemple, excuser dans Greuze le choix trivial de ses draperies, leur manque de vérité et d'expression, en disant qu'un tableau de genre ne comporte pas ces perfections. Si un peintre qui ne fait un portrait ressemblant que par les formes, mais qui le peint sans mœurs, sans beauté, et ne laissant dans l'esprit du spectateur que cette fort mince idée de similitude, je ne dis pas entre le tempérament ou l'âme de l'individu, mais seulement entre ses proportions,

la grandeur de son nez, la couleur de ses cheveux, etc., un tel peintre, dis-je, sera-t-il justifié parce qu'on rabaissera le genre auquel il fait appartenir son ouvrage? Mais ces premières et fausses distinctions en ont amené d'autres, et l'on a adopté les classifications de peintres en petit, de peintres en miniature, peintres de plafonds, etc. Tous les défauts par lesquels on convint de distinguer ces prétendus genres ne furent plus à la fin des défauts, mais des manières caractéristiques. En effet le peintre en miniature ne se croit point tenu au dessin; il estropie ses ensembles, et dessine très-mal les bustes et les mains. Le peintre en lavis, charmé de ses petites touches, de ses petites hachures à prétention, et de ses teintes sans justesse, sans perspective aérienne, s'en va badinant avec son pinceau, et manière, selon le goût du jour, ses lignes, ses formes et ses expressions. Le peintre au pastel est tout praticien. Les nobles idées de la peinture ne le concernent pas; on le voit, la conscience bien tranquille, faire par centaines de plats portraits d'auberge et de vrais magots; il lui suffit en effet, puisqu'il n'est que peintre en pastel, de bien manier ce genre. Souvent son encadreur l'entretient dans cette doctrine. Aussi expédie-t-il ses portraits à la douzaine, et occupe-t-il tous les doreurs de bordures à la pacotille. Allez donc lui parler de poésie, de caractères, d'affections morales, de philosophie, etc.; essayez de faire rougir cet artiste, il vous répondra qu'il est très-louable puisqu'il travaille dans son genre.

Selon Diderot « les peintres de genre et les peintres » d'histoire n'avouent pas nettement le mépris qu'ils se » portent réciproquement; mais on le devine. Ceux-ci » regardent les premiers comme des têtes étroites, sans

» idées, sans poésie, sans grandeur, sans élévation, sans
» génie, qui vont se traînant servilement d'après la nature,
» qu'ils n'osent perdre un moment de vue. Pauvres co-
» pistes qu'ils compareraient volontiers à notre artisan
» des Gobelins, qui va choisissant ses brins de laine les
» uns après les autres, pour en former une vraie nuance
» du tableau de l'homme sublime qu'il a derrière le dos.
» A les entendre, ce sont gens à petits sujets mesquins,
» à petites scènes domestiques, prises du coin des rues,
» à qui l'on ne peut rien accorder au-delà du mécanique
» du métier, et qui ne sont rien quand ils n'ont pas porté
» ce mérite au premier degré.

» Le peintre de genre, de son côté, regarde la pein-
» ture historique comme un genre romanesque, où il n'y
» a ni vraisemblance, ni vérité, où tout est outré, qui
» n'a rien de commun avec la nature, où la fausseté se dé-
» cèle, et dans les caractères exagérés qui n'ont existé
» nulle part, et dans les incidens qui sont d'imagination,
» et dans le sujet entier que l'artiste n'a jamais vu hors
» de sa tête creuse, et dans les détails qu'il a pris on ne
» sait où, et dans ce style qu'on appelle grand et sublime
» et qui n'a point de modèle dans la nature, et dans les
» actions et les mouvemens des figures si loin des actions
» et des mouvemens réels. Vous voyez bien que c'est la
» querelle de la prose et de la poésie, de l'histoire et du
» poëme épique, de la tragédie héroïque et de la tragédie
» bourgeoise, de la haute comédie et de la comédie de
» genre. »

Mais pourquoi Diderot en est-il resté là dans sa criti-
que ? C'est qu'il ne pouvait pas croire que nos grands maî-
tres si vantés aient laissé subsister de la confusion dans

les principales divisions et classifications des arts; c'est que Diderot, sur la foi d'autrui et des académiciens, admettait les genres admis de son tems. Encore un pas, encore un artiste éclairé qui l'eût tiré par la manche, et Diderot eût prouvé, avec son style animé, que la guerre ouverte entre les peintres d'histoire et les peintres de portraits ou de petits tableaux, provenait de leur commune éducation viciée, et de ce que les uns visaient aux grands mensonges imposans, et les autres à de petites vérités insignifiantes, par la seule raison qu'aucune école n'apprenait, soit aux uns, soit aux autres, ce qu'ils avaient à faire : Diderot eût démontré que, si dans les écoles on eût enseigné à imiter, à choisir, et par conséquent à faire beau en étant vrai, il n'y aurait eu qu'une peinture, qu'un art et qu'un genre, malgré la diversité des sujets, malgré leur inégalité.

Il est bien évident encore que c'est par un malentendu qu'on ne s'accorde pas sur le mérite et l'excellence de plusieurs tableaux de sujets différens. Louis XIV n'était pas un connaisseur en peinture, mais il était né pour sentir le grand; et voilà pourquoi il disait, en apercevant un tableau de Teniers : « qu'on m'ôte ces magots ». Si Teniers eût bien compris la définition de la peinture, il eût reconnu qu'il représentait plutôt des habillemens, des costumes et des ustensiles que des mœurs; il eût reconnu que ses tableaux n'étaient pas des productions d'un art noble et libéral, mais bien des matériaux pour l'histoire des vêtemens et des meubles de son tems. En effet on saura très-bien, dans mille ans (si ses tableaux se conservaient jusque-là), comment étaient formés le bonnet de laine, la culotte, la pipe, le tonneau, la jupe et

les souliers des habitans des villages où Teniers prenait ses modèles. De plus, on pourra recevoir de ce peintre d'excellentes leçons de coloris, de touche et de perspective; mais Louis XIV avait raison : Teniers peignait des magots; et, malgré son très-grand talent, ce peintre habile restait à moitié chemin dans son art.

Voilà l'inconvénient attaché à des classifications par genres en peinture; il en résulte que la vue bien imitée du plus pauvre site, que la teinte et la forme bien représentées du plus misérable objet suffiront pour constituer un bon tableau aux yeux de ces gens qui classent selon qu'ils ont entendu classer. Louis XIV aurait donc pu dire aussi de quelques tableaux de Wynants, de Moucheron et d'autres : Qu'on m'ôte ces paysages ridicules. Remarquez à ce sujet que mille et mille tableaux italiens, tout bizarres et faux qu'ils sont, ne peuvent être néanmoins rejetés hors de la peinture, parce que leur tendance vers le pittoresque les maintient hors de pair, et cela bien que ce pittoresque soit souvent fort barbare : tant il est vrai qu'il n'y a qu'un genre, qui est la beauté ou le beau choix naturel et savamment représenté.

Quand on contemple le Gladiateur et la Vénus de Médicis, n'admire-t-on pas le même art, malgré la différence du sujet. Une scène de la vie de saint Bruno, par Lesueur, ou un Charlatan, peint par Gérard-Douw; un demi-citron écorcé en spirale, et peint par Vanhuysum, ou une Vierge de Raphaël, ne font-ils pas connaître et admirer le même art, malgré la diversité des compositions? « Enfin Homère est-il moins grand poète, lorsqu'il » range des grenouilles en bataille sur les bords d'une » mare, que lorsqu'il ensanglante les flots du Xante et du

» Simoïs, et qu'il engorge le lit des deux fleuves de
» cadavres humains? Ici seulement les sujets sont plus
» grands, et les scènes plus terribles. »

Puisque c'est toujours le même principe qui doit soutenir, animer et diriger les arts, qu'importe, quant à l'excellence, quel est le sujet imité, bien que cela importe, quant au résultat, sur l'esprit et le cœur des spectateurs. C'est toujours la loi de l'harmonie ou de la beauté qui doit servir de guide; c'est toujours celle des proportions en fait de dessin et de coloris. S'agit-il même d'une simple corbeille de fruits, s'ils sont trop gros et hors de nature, ils ne produiront aucune satisfaction au spectateur; s'ils sont trop petits et au-dessous des caractères généraux de la nature, ils ne l'intéresseront guère, et moins encore si c'est sans art, sans choix qu'ils sont disposés. En quoi donc l'art de composer en peinture et d'imiter des fruits diffère-t-il quant au fond de l'art de peindre des personnages groupés et en rapport entr'eux? Il faut donc toujours en revenir au vrai et au choix commandé par l'art, et cela, soit qu'on peigne des dieux, soit qu'on représente des insectes, et même des objets inanimés? Enfin tout tableau sera excellent s'il est tel qu'il peut et tel qu'il doit être selon son caractère; et Hagedorns avait raison de dire que « disputer sur la prérogative des
» divers genres en peinture (car il reconnaît, comme
» tant d'autres, des genres) est l'occupation de l'oisiveté
» et de la futilité, et ne saurait être celle du sentiment
» et du jugement. » Mais un peintre qui ne représente que des fruits croit toutes les grandes règles de la peinture étrangères à ses travaux; il s'est fait l'idée d'une autre peinture : il prétend réussir sans la connaissance du

beau et de la philosophie, sans celle de la perspective et la géométrie. Que produit-il donc? des riens bien peinés, des niaiseries qui le rendent lui et son art presque méprisables.

Tous les peintres savent qu'il y a plus de mérite à composer un bon poëme épique qu'une bonne tragédie, un sujet héroïque qu'une scène de cabaret. Et les voilà tous qui visent au sublime, et qui prétendent courir et s'élever avant de savoir se soutenir et marcher. C'est donc là où conduit le préjugé qui confond le mérite avec la perfection, et qui crée plusieurs arts de peinture et plusieurs genres. Quant aux peintres qui ne veulent peindre des tableaux que pour se faire un nom et une fortune, peu importe l'excellence de leurs tableaux s'ils réussissent, et si le sujet en fait le seul mérite. Cependant tout véritable artiste doit avoir pour but de produire des choses utiles, et il ne doit entreprendre pour cela que les sujets dans lesquels il peut complètement réussir : or quels que soient les sujets qu'il se propose de traiter, ils deviendront des chefs-d'œuvre sous son pinceau, s'il est muni de tout le savoir, de toute la philosophie que requiert la peinture.

On m'a compris assez, j'espère, pour qu'on ne croie pas que j'approuve la préférence de ceux qui aiment mieux un sujet commun qu'un sujet élevé, une Nourrice de Van Ostade qu'une Madone de Francia, un Cranack qu'un Moralès, un madrigal qu'une comédie, et enfin un Calme de Vander-Neer que le Déluge de Poussin. Dieu me garde d'un si petit goût! Mais j'en reviens à dire qu'il y a dans l'art, comme dans la nature, des modes différens, et que c'est être très-bon peintre que de réussir et d'exceller, soit dans les uns, soit dans les autres.

Enfin, si chez les modernes les peintres de grands sujets ont produit mille et mille tableaux ampoulés, académisés sans naturel et sans utilité, et si les peintres en petit n'ont été que des copistes rampants; si les peintres de tableaux historiques n'ont pas toujours fait les meilleurs portraits, par l'habitude de ne rien imiter avec sévérité, et si les peintres de portraits ont échoué dans les sujets historiques qu'ils n'ont jamais appris à composer, tout cela prouve que les modernes ont été privés de bonnes écoles d'art; mais cela ne prouve point que, dans l'art libéral et universel de la peinture, il y ait plusieurs genres : cela ne prouve point non plus que les peintres soient autorisés à produire des tableaux intéressans seulement par la justesse de la représentation, et tout-à-fait inutiles sous le rapport de leur influence sur les mœurs ou sous le rapport de la vertu.

C'est ici que se présente l'occasion de reprendre une idée qui mérite, je crois, d'être développée de nouveau; elle a été déjà exposée au chapitre où nous avons traité *Du but moral de la peinture* (Voy. vol. III, pag. 261), et nous l'avons reproduite au chapitre 141, *De la beauté intellectuelle et morale du sujet.* (Voy. vol. IV, pag. 433, et surtout pag. 456.)

Quel que soit le genre du tableau, l'espèce du sujet ou d'objet représenté par la peinture, le devoir du peintre est toujours d'être moralement utile : en sorte qu'il doit se demander si son tableau, tout vrai, tout admirable qu'il peut être sous le rapport de la représentation et de la beauté pittoresques, est propre à faire naître dans l'esprit et dans l'âme du spectateur des idées et des sentimens bienfaisans, des idées et des sentimens de vertu,

seules sources du bonheur individuel et général. Nous avons, je crois, établi suffisamment jusqu'ici ce principe dans toute notre théorie; mais l'application de ce principe à tous les sujets, à tous les tableaux, quels qu'ils soient, n'a peut-être pas été complètement exposée.

N'est-il pas tems aujourd'hui que les artistes ainsi que le public cessent de se contenter d'images ou moralement insignifiantes ou dangereuses; d'images qui, tout en offrant une plus ou moins grande similitude avec les objets naturels imaginés pour la composition du tableau, ne produisent rien d'instructif, rien de moral pour le spectateur, et cela bien que certaines scènes, certains sujets excitent ou les larmes ou le plaisir, bien qu'ils émeuvent les spectateurs, bien qu'ils attirent et charment les regards, bien qu'ils soient sur le point d'être utiles, par cela qu'ils sont touchans et intéressans. A quoi sert un tableau, un sujet intéressant, s'il n'est qu'intéressant? A quoi sert un tableau dont le caractère moral est vague, et n'a, par conséquent, ni force métaphysique, ni puissance morale? Ouvrez tous ces recueils d'estampes offrant les copies des tableaux de nos musées; parcourez tous les cabinets de l'Europe, interrogez tous les tableaux et surtout les plus célèbres, demandez-leur une réponse toute morale, toute relative aux besoins du cœur humain : vous les trouverez pour la plupart muets et stériles.

Ce besoin d'un résultat moral a été trop rarement senti par les critiques, et trop rarement appliqué aux différentes sortes de sujets, pour qu'on ne recueille pas avec empressement les réflexions qui peuvent tendre à le démontrer : je citerai donc ici les excellentes

observations qu'on lit dans un opuscule intéressant de M. Stamati Bulgari, élève de David [1].

« Un tableau, dit-il, qui n'offre aucune leçon morale, » me rappelle la fameuse fable d'Esope, qui finit par cette » sage et remarquable critique : *O la belle tête! mais elle » n'a point de cervelle.*

» En effet, le but d'un tableau doit être d'instruire et » d'élever l'âme, non de l'avilir et la corrompre, de ré- » primer son penchant vers le vice, et non de l'exciter ; » il doit la contenir dans les bornes de l'équité et de la » vertu.

» Les peintres qui conçoivent et exécutent des pensées » conformes aux mœurs dissolues de leurs contemporains » profanent les arts, et ressemblent à ces courtisans qui » flattent les vices des princes pour obtenir leurs bonnes » grâces.

» Les artistes de génie, qui consacrent leurs talens à » représenter des actions magnanimes, méritent non- » seulement les suffrages des hommes de bien de leur » siècle, mais encore ceux de la postérité.

» D'après ces principes, l'estime et la considération » dues à un artiste doivent être proportionnées au degré » d'élévation de ses œuvres vers les convenances de la » morale et de la perfection de l'art.

» Commençons par l'examen du tableau : *Date obo- » lum Belisario.*

» Ce général, après avoir rendu d'éminens services à » l'empereur Justinien, fut condamné à perdre la vue.

[1] Examen moral des principaux tableaux de la galerie du Luxembourg, etc. — Paris, chez Pélicier et Chatet, libraires, place du Palais-Royal. — 1827.

» Bélisaire, victime d'une cour jalouse et dépravée,
» conserve dans la mendicité son grand caractère et toute
» sa dignité.

» L'artiste a, on ne peut mieux, exprimé cette situa-
» tion, qui excite l'indignation dans l'âme la plus insen-
» sible, et réveille avec force le souvenir d'une noire in-
» gratitude et d'une atroce injustice.

» Plus loin le tableau du *Serment des Horaces* rappelle
» l'amour de la patrie. L'art énergique du peintre anime
» leurs traits de couleurs si vives, que le spectateur ne
» se croit pas devant une toile peinte, mais devant ces
» héros magnanimes dont le sort doit décider des destins
» des deux peuples.

» Je passe au tableau des *Thermopyles*. Ce ne sont
» plus trois héros romains qui vont affronter la mort
» pour la prééminence de leur pays : mais trois cents ci-
» toyens grecs qui se dévouent à une mort certaine pour
» la liberté de leur patrie.

» Le grand prêtre assiste aux sacrifices; l'encens brûle
» sur l'autel du dieu Mars; des couronnes de fleurs sont
» offertes à Vénus, et les trompettes guerrières font re-
» tentir au loin les vallons, en sonnant l'heure du com-
» bat. Déjà les équipages se dirigent vers Sparte; les sa-
» crifices s'achèvent, et les intrépides Spartiates saisissent
» leurs javelots pour lutter contre l'armée formidable des
» Perses.

» Léonidas semble préoccupé du résultat de son dé-
» vouement par rapport à la destinée de la Grèce; le
» calme de son maintien exprime tout l'héroïsme de
» cette grande âme, qui dit à ses guerriers en les voyant
» prendre le dernier repas : Ce soir nous souperons

» chez Pluton. Au-dessous de cet immortel roi est assis
» son vaillant frère, pénétré des mêmes sentimens.

» A côté d'eux, un vieux guerrier touche le cœur de
» son fils, pour s'assurer s'il répond à l'enthousiasme
» qu'il éprouve. Plus loin, un soldat aveugle, enflammé
» de cet amour patriotique, et excité par les sons des
» clairons, s'élance avec transport, entraînant son es-
» clave dans la mêlée pour diriger ses pas et ses coups.
» Quelle noblesse héroïque dans les traits de tous ces
» guerriers ! quel enthousiasme sympathique dans leurs
» mouvemens ! combien de belles conceptions ne lirait-
» on pas dans la tête pensive de Léonidas ! et quel por-
» trait frappant des institutions et des mœurs austères de
» cet antique et à jamais mémorable peuple, qui n'agit
» que pour la patrie et pour obéir à ses saintes lois !

» Dans cet appareil de guerre tout annonce l'approche
» du combat, tout parle au cœur de la première des ver-
» tus, tout prédit l'accomplissement de l'immortelle ins-
» cription qu'un des guerriers s'occupe à graver sur le
» roc.

» Peut-on représenter de plus belles actions, les des-
» siner et les peindre avec plus de verve et d'éclat pour
» émouvoir fortement l'âme, et servir d'exemple aux ci-
» toyens dans les dangers de la patrie !

» Le merveilleux tableau des *Sabines* nous retrace
» l'amour maternel et conjugal, triomphant de la soif
» inextinguible de la vengeance, et nous montre la per-
» fection de la peinture.

» L'intervention de ces héroïnes, qui se précipitent
» parmi les combattans en exposant leurs propres enfans
» aux piques étincelantes de leurs pères et de leurs époux,

» fait cesser le carnage des deux armées, et amène la
» paix et l'union de ces deux peuples rivaux et belli-
» queux.

» En m'approchant du tableau de la *Mort de Socrate*,
» la gloire de la vertu, et le triomphe de la peinture fran-
» çaise, je me suis senti ému d'un saint respect pour le
» divin philosophe. La vue de cette scène sublime et pa-
» thétique, si gravement représentée, frappe d'étonnement
» l'imagination du spectateur, remplit son âme d'une douce
» mélancolie, et lui fait partager la douleur profonde qui
» afflige tous ceux qui assistent au dernier moment de
» Socrate dans cette obscure et désolante prison; le fils
» de Sophrosine seul en est exempt. Il conserve son ca-
» ractère patient et inébranlable, et entretient ses dis-
» ciplines, avec sa douceur accoutumée, de l'importante
» question du dogme de l'immortalité de l'âme; on croit
» l'entendre parler, et on est pénétré de ses principes
» religieux. La vue de la coupe fatale qui doit donner la
» mort au plus vertueux des hommes, oppresse et déchire
» le cœur.

» Avec quelle curiosité respectueuse les regards suivent
» les différentes impressions qu'éprouve l'âme de ces
» illustres disciples. Platon, assis au pied du lit, montre,
» par son recueillement, l'accablement de son âme. On
» lit dans la physionomie de Criton une sombre tristesse,
» et son zèle à exécuter religieusement les dernières vo-
» lontés de son maître. Le deuil est peint sur la tête
» d'Apollodore. Un autre disciple, emporté par la fougue
» de sa jeunesse, pousse des cris de douleur et se révolte
» contre l'injuste et criminel arrêt des juges. On voit
» Cébès et Simias prêter une vive attention aux discours

» de leur maître, qui, par sa douce éloquence, par la
» force de son raisonnement et par la grandeur du sujet,
» semble élever leurs âmes aux régions éthérées; la ma-
» gique illusion que produit le tableau y transporte l'âme
» du spectateur même. Jamais sujet si beau, si touchant,
» si auguste, ne fut mieux rendu.

» Cette inappréciable production porte le cachet d'un
» génie supérieur; elle est le grand livre du goût, de la
» morale et de cette divine éloquence de la peinture,
» qui élève, échauffe et attendrit l'âme. »

L'auteur fait ensuite remarquer certaines peintures
qui, selon lui « blessent et irritent la vertu autant qu'elles
» charment et échauffent le vice, si ingénieusement voilé,
» si finement présenté dans ces peintures. Peut-on mieux
» choisir, dit-il, de ces souvenirs qui troublent les sens,
» et peut-on les retracer avec des couleurs plus at-
» trayantes pour aiguillonner les passions et exciter leurs
» désirs?... Lorsque de semblables pensées sont expri-
» mées avec tant de délicatesse et de goût, ce n'est qu'un
» attentat de plus contre les convenances des mœurs et
» de la morale.

» En vain j'aurais cherché, à côté de ces sujets lascifs,
» un tableau qui rappelât le remarquable jugement de
» l'austère sénat de Rome, punissant un romain pour
» avoir manqué à la bienséance, en donnant un baiser à
» sa femme devant sa fille. D'après nos mœurs, si déli-
» cates et si raffinées en même tems, ce serait un ana-
» chronisme que de mettre en scène d'aussi vieilles ma-
» ximes, d'aussi rigides exemples, etc., etc. »

Ne convient-il pas d'ajouter à ces excellentes obser-
vations que le peintre doit non-seulement choisir des

sujets qui manifestent évidemment par eux-mêmes un caractère d'instruction morale, mais que tous les sujets, quels qu'ils soient, sont plus ou moins susceptibles de devenir une leçon sous le pinceau d'un peintre philosophe. Ce résultat dépend donc du génie de l'artiste; il dépend de l'idée qu'il a de son art et du but qu'il se propose d'atteindre, en l'exerçant.

Si nous voulons considérer sous ce point de vue le plus grand nombre des tableaux fameux de nos galeries, nous n'en trouverons peut-être pas dix, peut-être pas deux sur cent qui offrent cette qualité ou ce profit tout moral que nous réclamons ici; mais, pour entreprendre cet examen sans procéder avec trop de recherches, ouvrons, par exemple, le catalogue ou la notice des tableaux exposés dans la galerie du Musée royal à Paris, 1827, et prenons au hasard un certain nombre d'indications.

N° 1011. GIORGIONE. — *Concert champêtre.* « Une » femme nue et assise tient une flûte : les deux hommes » qui l'accompagnent sont habillés selon la mode du tems; » l'un joue de la guitare, l'autre est simplement specta- » teur. A la droite du tableau, une femme, la main ap- » puyée sur le bord d'un réservoir en pierre, répand » l'eau que renferme un vase de cristal. »

Ce tableau, qui devait être admirable par la vérité et la force des couleurs, est bien certainement la production la plus inutile, moralement parlant, qu'on puisse imaginer : il est impossible d'y trouver la moindre pensée capable de se diriger vers le cœur. Et quand même l'érudition parviendrait à nous éclairer sur l'intention du peintre qui a cru devoir réunir ces figures; quand même

elles seraient des portraits, quand même la composition serait allégorique, l'ouvrage n'en est pas moins tout-à-fait nul, par cela qu'il n'offre pas au spectateur la moindre poésie morale. N'est-il pas plus simple de croire que Giorgione, voulant étudier les effets d'optique sur le nu en plein air, a réuni dans ce tableau ces mêmes études sans aucune intention métaphysique de composition?

N° 315. Vien. — *Ermite endormi.* « Une aventure » a fourni le sujet de ce tableau. En 1750, J. Vien, alors » pensionnaire du roi de France à Rome, peignait un » pied d'après nature : un ermite lui servait de modèle. » Tandis que le peintre travaillait, le cénobite prit son » violon, et bientôt s'endormit; J. Vien le dessina dans » cette attitude et en fit le tableau. »

Que ce peintre ait dessiné comme étude ce modèle dormant, rien de mieux; mais qu'il ait offert au public un tableau grand comme nature de ce sujet, c'est ignorer absolument la destination de la peinture et les besoins du spectateur.

N° 1075. Lucatelli. — « Des pâtres se reposent, et » le troupeau erre en liberté sur les bords d'un ruisseau » qui arrose et divise le paysage en deux parties. »

Tous les catalogues de vente de tableaux nous offrent par centaines des descriptions pareilles. Quand les brocanteurs ne voient rien pour l'esprit dans un tableau, c'est qu'apparemment il ne s'y trouve rien; car ils ne sont pas avares de conjectures et d'idées alambiquées pour les prêter au peintre, afin de faire ressortir son génie.

N° 427. Gérard-Douw. — « Une femme accrochant » une volaille à sa croisée. »

Voilà un sujet qui est très intéressant.

N° 532. Jordaëns (Jacq.) — *Le Roi boit.* (Composition de dix demi-figures.)

On pourrait supposer une poésie morale dans ce sujet propre à exprimer la joie dans l'intérieur d'une famille : rien de cela ; Jordaëns a pensé à faire un gros réjoui et quelques caricatures en souvenir du coloris de Rubens : le technique de son art avait absorbé toutes ses pensées.

N° 324. Watteau. — « L'embarquement pour l'île de » Cythère. »

Rien n'est plus ridicule, plus indigne de la noble gravité de l'homme que ce ramassis de toutes sortes de poupées, représentées dans ce tableau avec un très-grand talent et avec un coloris digne de Paul Véronèse.

N° 625. Ostade (Is. Van). — « Un paysan dans sa » charrette s'arrête à la porte d'un cabaret pour se rafraî- » chir. »

La peine que prend un peintre qui produit de semblables tableaux, ne serait-elle pas mieux employée s'il s'occupait de faire ou des souliers, ou des habits, ou un métier utile à la société ?

N° 727. Slingelandt. — « Une dame est assise entre » ses deux enfans, dont l'un tient un nid d'oiseaux ; près » d'elle est un perroquet perché sur un bâton : son mari » remet une lettre à un jeune nègre. »

On conviendra que si les cabinets abondent en tableaux de cette sorte, c'est la faute du public, parce qu'il ne voit dans la peinture que l'art de copier, et jamais l'art d'instruire en intéressant.

N° 1175. Sabbatini. — *La Vierge visite sainte Élisabeth.* « Sous la figure de la Vierge, le peintre a repré-

» senté la dernière princesse de Salerne, de la famille
» Villa Marina; sous celle de Zacharie, Bernardo Tasso,
» secrétaire des princes de Salerne, etc. »

On conviendra qu'un tel peintre se moquait tout-à-fait des gens.

N° 1225. Titien. — *Les Pélerins d'Emmaüs.* « Dans
» ce tableau, Charles V, le cardinal Ximenès et Phi-
» lippe II figurent, les deux premiers, en pélerins, et ce
» dernier en page. »

J'ajouterai que sous la table on aperçoit un chat en action. Le fameux tableau des Noces de Cana, de Paul Véronèse, offre de même la réunion d'une foule de figures incohérentes : on y voit Jésus, Marie, Tintoretto, Tiziano, le grand turc et un fou; c'est un vrai salmigondis, semblable aux galeries de figures de cire qu'on promène dans les foires.

N° 1232. « Titien. — Jupiter, sous la forme d'un satyre. »

Je défie à qui que ce soit de voir rien d'instructif dans ce tableau, où Tiziano s'est surpassé dans l'imitation des carnations. Vers le fond on voit deux chasseurs dont les chiens ont déjà atteint un cerf. Est-ce une allégorie servant à faire entendre que l'homme vient à bout de ses fins lorsqu'il s'agit de satisfaire ses passions? ou bien Tiziano voulait-il rendre haïssable la lasciveté? Je penserai avec beaucoup d'autres que Tiziano songeait à ses teintes, à son clair-obscur, et très-peu à l'instruction de ceux qui contempleraient son tableau.

N° 1200. Spada. — *Saint Christophe.*

Voilà un martyr; mais, représenté comme mille autres. Ce tableau a un grand effet et est d'une très-belle exécution; mais de quoi s'y agit-il? D'un bourreau qui

va frapper un homme à genoux, ayant les mains liées, et vu par le dos, en sorte que le profil de cette tête est mal aperçu. En vain un chrétien chercherait à lire sur cette tête la sainte résignation, le calme d'une conscience pure, l'espoir de la palme immortelle : ce profil à barbe ne signifie rien de tout cela; mais les pieds sont saillans sur le terrain, et la figure se détache parfaitement bien du fond.

Je n'en finirais pas, si je voulais citer tous les tableaux dépourvus de caractère moral, de toute espèce de poésie morale; je terminerai par celui de l'enlèvement d'Hélène.

N° 1050. Guido-Reni a introduit dans ce tableau composé de plusieurs figures théâtrales, et costumées de la manière la moins propre à rappeler la grâce et le goût des Grecs, un petit nègre qui tient en lesse une marmotte. Encore si ce Pâris était beau, si cette Hélène était attrayante; mais quelle parodie, quelle scène insignifiante et hors du sujet!

Oui, il faut en convenir, les tableaux, depuis l'époque académique des Caracci, furent dénués d'utilité. Ils ont plus nui aux mœurs et à la religion qu'ils ne leur ont été favorables; ils ont trop souvent rendu le vice aimable, et la sainteté chrétienne, triviale et ridicule. Nos héros sont laids et haïssables en peinture, et même en sculpture. La dignité de l'homme est outragée dans les images; les tableaux se présentent comme des types impérieux d'indécence et de mauvais goût. Nos temples sont pour ainsi dire profanés par ces images qui insultent à la simplicité des cœurs; et la peinture, art si bienfaisant, si moralement utile, produit des milliers de tableaux propres à

nous fausser l'esprit, à avilir notre ame, et à nous corrompre.

Beaucoup de peintres croient qu'il suffit de remuer, d'exciter les sens du spectateur; mais il faut diriger ces impressions. La politique, la religion, les mœurs, voilà la source d'une foule d'impressions qui peuvent être rendues vives par la peinture; cependant il ne faut pas s'en tenir là; il faut que dans ces images vives il ressorte une poésie réellement morale, il faut que la vue d'un tableau produise sur l'âme quelque bien.

Nous venons d'indiquer de grands sujets, des scènes importantes, pourquoi ne signalerions-nous pas le même but général dans des sujets ordinaires, dans des images mêmes d'objets vulgaires? Quoi! une scène familière et d'intérieur, un portrait, un paysage, une vue de mer, un tableau de fruits et de fleurs, ne peuvent-ils donc pas offrir aussi leur côté moral; et n'est-ce pas là ce qu'ont cherché quelques peintres de génie, qui ont su attacher sans qu'on ait connu leur secret? Ce secret en est un en effet pour les esprits peu pénétrans, peu méditatifs, qui se laissent séduire par les attraits étrangers à ce but moral. De tels esprits superficiels ne concevront guère comment on peut rendre utiles ces mille et mille objets assez piquans, assez pittoresques, disent-ils, qui s'offrent à leur imagination, et dont ils ne manquent pas de faire des tableaux applaudis et chèrement payés.

Cependant si, par exemple, il s'agit du portrait d'un souverain, représenté sans dignité et sans naturel, qui oserait dire qu'une telle peinture peut être utile? La réunion d'acteurs qui, dans un tableau, font chacun une chose disparate et sans liaison, peut-elle faire naître la moindre

idée bienfaisante : la vue d'une campagne sans caractère sera peut-être rendue avec une indicible vérité; elle divertira très-agréablement le pectateur; mais elle n'amènera aucun autre résultat, et jamais une telle production ne sera comptée au nombre des œuvres utiles du génie.

Les productions des hommes sont modifiées, dit-on, par les siècles, par les mœurs, etc. Que veut-on dire par là? On veut dire que tel choix qui intéressera, touchera et plaira dans un tems, plaira peu, touchera peu dans un autre. Qui en doute? Mais ce n'est parler que du moyen; ici nous parlons du but. Or ce but est le même aujourd'hui qu'il a toujours été, et il sera le même encore dans mille ans. Albert-Durer habillait, il y a trois cents ans, avec les robes des dames de Nuremberg les saintes femmes qui pleurent la mort de Jésus. Aujourd'hui on affuble ces mêmes figures à la manière des académies, c'est-à-dire avec de larges étoffes embarrassantes, embarrassées, invraisemblables, laides et tout-à-fait impropres. Supposons qu'on les habillât avec les robes de ce siècle-ci, quel profit en retirera-t-on pour l'excellence morale du tableau? Aucun. Il s'agit donc d'adopter le vrai costume, celui qui est propre au sujet et à son caractère moral : toute modification provenant des mœurs actuelles n'ajoutera rien à l'utilité réelle des tableaux. On s'entend donc mal, en disant que nos tableaux sont bons parce qu'ils sont plus rapprochés de nos mœurs et de nos habitudes, et que les tableaux du dix-septième, par exemple, étaient beaux pour ce siècle; en sorte que l'influence des mœurs d'alors devant nécessairement avoir eu lieu sur ces tableaux, nous ne devons pas nous en plaindre. Où en seraient les poètes, les statuaires et les peintres, s'il fal-

lait ainsi épier les nuances de nos mœurs et de nos goûts lorsqu'il s'agit de représenter la nature de tous les tems, l'homme en général, son moral et ses passions. Salomon avait sûrement une idée plus juste de l'art de la peinture, lui qui disait qu'il n'y a rien de nouveau sous le soleil : ce qui veut dire que le beau, l'utile, ainsi que la vertu, sont de tous les siècles, et de tous les pays.

Mais revenons à l'objet spécial de ce chapitre, et concluons de tout ce qui précède que c'est par inattention et par routine que les modernes ont établi des classifications qui distinguent, selon eux, les peintres d'histoire des peintres de genre, et ceux-ci des paysagistes représentant des figures; c'est encore par routine qu'on veut voir un genre différent de peinture dans celle qui s'exécute en petit à huile ou dans celle qui s'exécute à la gomme, et qu'on a appelée miniature.

Nous croyons donc qu'il convient de ne distinguer que les sujets, et de les désigner par des dénominations caractéristiques. C'est ainsi qu'il est assez naturel de dire peintre de tableaux pour parler en général; peintre de tableaux de sujets héroïques, de sujets chrétiens, de sujets ou de scènes historiques, de sujets ou de scènes familières : peintre de tableaux des batailles, de marines, de portraits, de paysages, d'animaux; peintre d'objets inanimés, peintre de décorations scéniques, peintre de décors, d'architecture, peintre d'enseignes, peintre de voitures, peintre de marbres, etc., etc., et enfin peintureur pour distinguer ce dernier du peintre de tableaux. Rien n'empêcherait d'ailleurs qu'on n'expliquât par quelle espèce de procédé matériel tel ou tel morceau de peinture est exécuté. C'est ainsi qu'on peut dire : tableau de scène

familière exécuté à gouache; portrait exécuté en pastel; tableau de marine peint à huile sur bois, sur cuivre, etc.; tableaux de sujets héroïques représentés à fresque, etc.

CHAPITRE 537.

DES TABLEAUX D'HISTOIRE.

Les considérations précédentes nous dispensent de développer ce chapitre, qui d'ailleurs ne pourrait offrir qu'une répétition des divers préceptes exposés dans le cours de notre traité, préceptes essentiellement applicables à ce que les modernes ont voulu appeler la peinture d'histoire. On peut dire que ce qu'on voudrait réunir ici en fait d'éloges, de témoignages de prédilection et d'estime, pour le prétendu genre de l'histoire, est applicable à la peinture en général. Si les critiques y faisaient bien attention, ils reconnaîtraient combien les embarrasse parfois l'emploi de cette dénomination, peinture d'histoire, lorsqu'il s'agit de tableaux composés de figures, qui, bien qu'elles soient aussi belles qu'aucunes qu'on voit ordinairement en peinture, ne se rapportent cependant à aucun fait historique, et expriment tout aussi fréquemment des mœurs seulement, des allégories ou de simples êtres mythologiques que des traits ou des sujets de l'histoire.

Au reste, ne serait-ce pas un peu à l'aide de la vanité des peintres médiocres que se serait perpétuée cette expression de peintre d'histoire? Un peintre qui dit: je

peins l'histoire, parce qu'il a réuni quelques figures historiques dans un tableau, laisse à penser qu'il s'élève bien haut et qu'il a la tête pleine de grands faits et de beaux choix historiques, ce qui le place, selon lui, a côté des Thucidyde et des Xénophon; cependant le titre de peintre de poésies eût été plus imposant encore.

Il semble donc qu'il serait beaucoup plus naturel d'employer, selon les cas, la dénominatien de peintre de sujets historiques ou de sujets mythologiques ou héroïques, que d'employer inconsidérément la dénomination de peintre d'histoire, dénomination qui, dans le fait, est impropre. En effet, si l'artiste ne fait que peindre l'histoire comme on l'écrit ordinairement, il reste historien sans être poète; il n'est que narrateur et nullement compositeur, ou créateur selon l'art libéral de la peinture. Il est vrai que le peintre, en se faisant nommer peintre d'histoire, espère intéresser davantage, mais c'est une erreur, et d'ailleurs le titre de peintre de poésie semble, ainsi que je l'ai dit, le rendre plus transcendant encore. Il est inutile de pousser plus loin cette digression.

CHAPITRE 538.

DES PORTRAITS.

Quelle idée fausse n'a-t-on pas en général sur l'art des portraits en peinture! Combien de gens du monde qui s'imaginent qu'un portrait n'est qu'une production très-subalterne de l'art de peindre, et que c'est comme par

condescendance, et pour complaire à des parens ou à des amis, qu'un peintre de tableaux se résigne à consacrer son pinceau à la ressemblance de tel ou tel individu ! Ces milliers de portraits qui sortent de la main de tant de peintres sans talent, et qui n'adoptent ce genre de tableaux que par spéculation, sont d'ailleurs si médiocres en général, si mauvais, si ridicules, qu'il en est résulté une déconsidération presque unanime pour ce genre de tableaux, et que ceux qui, sortis du pinceau des maîtres très-habiles, sont exposés dans les cabinets, ne sont regardés que comme des exceptions à ce discrédit universel dans lequel sont tombées les peintures de portraits. Mais on raisonne fort mal à ce sujet, car puisqu'il n'y a que très-peu de bons portraits, ne devrait-on pas en conclure que ce genre de tableaux est fort difficile à exécuter, à porter jusqu'à un certain degré de perfection, et que c'est pour cela que l'on ne recherche guère que ceux qui sont l'ouvrage de peintres très-habiles ? Mais cette prévention provient surtout de l'ignorance où l'on est de la vraie définition de la peinture.

De quoi s'agit-il lorsqu'on fait un portrait ? Il s'agit d'une production d'art dans laquelle le beau doit être associé au vrai et fondu avec lui. Il s'agit de donner l'idée la plus complète possible de l'individu dont on se propose la ressemblance, et cela, non-seulement en répétant avec exactitude la proportion et la forme de ses traits, ainsi que les teintes de sa carnation, mais en fortifiant les caractères et les intentions de la nature manifestées sur cet individu, en sorte que dans l'esprit du spectateur reste profondément gravée l'idée de ce caractère, dont l'unité doit, pour ainsi dire, être frappante et vivre en

cette image. Le peintre de portraits est donc un peintre des mœurs, ce n'est donc point un copiste qui s'en tient à des signes faibles et peu intéressans, quoique saisis avec une grande justesse de mesures mathématiques; car c'est aussi une justesse philosophique qu'on attend, qu'on exige de lui; c'est un spectacle moral et instructif qu'on lui demande; c'est l'unité dans l'expression de la vie et de l'espèce de l'individu que nous attendons de son pinceau: et de plus nous prétendons que ce spectacle, si naturel, si animé, nous plaise par ses combinaisons optiques et pittoresques, par sa convenance avec la mode ou le sujet, et enfin comme spectacle généralement beau.

Tous ceux qui vont trouver un portraitiste pour se faire peindre ne sont pas munis de ces idées, pas plus que le peintre qui est bien persuadé qu'il sera applaudi, s'il saisit la ressemblance du personnage qui vient chez lui faire copier sa figure. Cependant on peut affirmer que ces mêmes idées que je viens d'émettre, relativement à ce que doit être un portrait, sont généralement celles du public et des gens sans préjugés. En effet, un portrait qui n'est ressemblant que par les disproportions et la laideur de l'original, ou par une espèce de caricature de la physionomie et de l'air qu'on remarque souvent chez le modèle, ne plaît guère au public, et ne peut attirer les éloges que des spectateurs très-grossiers; et encore comment leur plaît-il? si ce n'est par l'exercice comparatif qui fait chercher dans l'image une sensation analogue à celle que cause le modèle lui-même. Questionnez une servante sur le portrait de sa maîtresse; elle vous dira: C'est bien le nez, c'est bien le bonnet et la tabatière de madame. Mais montrez à cette même servante une autre

image de sa maîtresse, peinte par un artiste philosophe, elle fixera cette nouvelle image et restera muette; elle ne sourira plus en comparant chaque partie à la même partie du modèle; elle ne pensera plus à une parodie plaisante, mais elle éprouvera du respect pour cette image, pour l'art, et pour l'artiste qui a pu produire un tableau qui agit sur elle avec autant d'effet. Elle trouvera donc que cette image rappelle exactement les traits et l'air de sa maîtresse, vue dans ses beaux momens; elle pensera que c'est son âme qui est peinte là, et qu'enfin ce portrait, magique et moral, est un très-bel ouvrage. J'ai vu des sauvages regarder des portraits, et toujours c'étaient les idées exprimées dans le tableau, et rarement la comparaison optique qui les occupaient.

C'est de l'art du portrait ainsi conçu, ainsi exécuté, qu'on peut dire qu'il nous console de l'absence d'une personne chérie, qu'il lie entr'eux les siècles en faisant vivre simultanément ceux qui ont figuré à des époques si éloignées, et qu'enfin il contribue ainsi au bonheur de l'humanité. C'était sûrement une image peinte avec cette bienfaisante philosophie qui faisait dire à la belle comtesse de Mantoue écrivant à son époux : « Hélas ! je n'ai » pour consolation que votre portrait de la main de Ra- » phaël. Mais je m'entretiens avec ce portrait. J'adresse » à cette image insensible et muette toutes les caresses et » les douceurs que je vous prodiguerais à vous-même. » Illusion chère à ma tendresse ! à tes regards, à ton sou- » rire, je crois que tu veux me parler; je m'imagine aller » entendre ta voix. Votre fils même vous reconnaît, et ne » voit point cette peinture sans bégayer le bonjour à son » père. Voilà ce qui soulage un peu ma douleur, ce qui

» m'abrège un peu les longs jours que votre absence me » rend si tristes. » (Poésies du comte Balthazar Castiglione.)

Mais que peut avoir d'utile un portrait, tel vivant, tel correct qu'il soit, s'il n'exprime qu'un air emprunté, qu'une minauderie de salon ou de boudoir; si le vêtement et toute la composition ne peuvent donner des idées qu'au tailleur ou à l'ébéniste à la mode? A quoi servent des méchans portraits, tels qu'on en voit tant aujourd'hui, si ce n'est à apprendre à nos neveux que notre costume d'à-présent est ridicule, qu'il est plus mesquin et plus trivial que celui d'aucun peuple de la terre?

M. Pierre, fort mauvais premier peintre du Roi, disait avec bonhomie, il y aura bientôt un siècle : « Savez-vous » pourquoi nous autres peintres d'histoire nous ne faisons » pas de portraits? c'est que cela est trop difficile. » Voilà un mot remarquable; il est bon à répéter à tous ces peintres, à toutes ces dames qui, ne sachant que poser proprement des couleurs sur une toile, croient qu'elles peuvent, malgré leur défaut d'instruction en peinture, aspirer sans indiscrétion à l'honneur d'exceller dans cet art des portraits.

Eh quoi! va-t-on me dire, prétendez-vous détourner les dames d'une étude innocente, d'une occupation qui charme tant les loisirs; ou croyez-vous donc les femmes incapables des perfections de la peinture? A Dieu ne plaise que j'aie un semblable dédain; au contraire, je suis persuadé que l'étude des arts est aussi nécessaire à l'éducation que toutes les autres études qui en font partie, et c'est pour cela que je voudrais qu'au lieu de mettre à la main d'une demoiselle de seize ans une palette et des

pinceaux on lui apprît à manier la règle et le compas, on lui apprît les élémens de géométrie-pratique, on l'exerça à corriger, à perfectionner son organe et ses idées par ce moyen, et qu'on la rendît capable, par ces études positives et généralement utiles, ainsi que par celles qui y sont analogues et qui concernent le coloris et les lois de la vision, d'entreprendre la représentation, soit d'une fleur, soit d'une tête ou d'un paysage. Et même, quant à l'autre moitié de la peinture, je veux dire le beau choix et la philosophie de l'art, bien qu'il faille consacrer beaucoup de tems pour parvenir à ce savoir complet, je crois cependant nécessaire et même indispensable de leur en faire connaître les élémens et la théorie première, afin qu'elles sachent distinguer ce qui est affecté et ce qui est laid, malgré la mode et ses mauvais exemples; ce qui constitue enfin l'ordre, l'harmonie et la beauté.

Mais vous toutes qui comptez sur votre goût naturel, sur votre grâcieuse facilité, sur vos idées vives et rapides, vous ne savez donc pas que pour bien écrire seulement la fable du loup et de l'agneau, du renard et du corbeau, il faut être un Lafontaine, c'est à dire un grand poète, c'est à dire un homme fort, très-profond en étude et en connaissance des anciens et de la nature. Vous ne savez donc pas que M. Pierre ne pouvait faire un portrait parce qu'il n'avait point assez étudié la nature ou l'art, bien qu'il eût composé des peintures vastes pour des pendentifs et des coupoles, bien qu'il ait fourni des dessins pour des vignettes, des tapisseries, etc., etc. Pauvres petites, que les messieurs saluent avec extase, que les papas admirent, que les soi-disants amis du papa admi-

rent aussi, que les marchands de couleurs et de jolis cadres ont bien soin de ménager et d'encourager, savez-vous bien que vous commencez l'art par le point le plus difficile; que pour faire deux yeux d'accord et pour placer une tête sur le col, il faut avoir travaillé, sué, pâli sur la perspective, l'anatomie, la mécanique vivante, et sur mille questions de l'art? Vous parlez en maîtres d'une broderie, d'une échancrure de robe, d'une manche à la mode d'un maintien de salon, et vous ne savez même pas dire où le spectateur doit se placer pour voir du vrai point de vue tel ou tel portrait sortant de vos mains. Vous prétendez avoir un œil délicat et juste, et pour peindre vous vous placez trop près, trop au-dessus du modèle, et de manière à faire des monstres, si vous copiez ce que vous voyez; enfin ce modèle vous ne le connaissez pas. Si on vous demandait le profil de cette bouche, de ce nez que vous peignez de trois quarts, que vous parfondez, que vous polissez et lissez, vous ne sauriez pas même en faire la représentation. Vous ne pourriez pas dire, après que le portrait est fini, si c'est cette épaule-ci ou celle-là qui était la plus élevée dans le modèle; vous ne savez même pas pourquoi l'épaule qui lève doit être quelquefois dessinée plus basse, vous ne savez même pas ce que veut dire perspectif, géométral et proportionnel. Continuez, rivales des Rosalba, des Kauffman, employez la peinture comme moyen d'attirer les complimens et les révérences, mais sachez que par vos ouvrages misérables vous flétrissez, vous dégradez l'art noble du peintre, en donnant à croire qu'il est à la portée de tout le monde, et qu'avec de l'esprit, de la facilité, un œil pénétrant et de la pratique du pinceau, on peut se met-

tre au rang des habiles artistes, on peut exposer aux yeux du public des chefs-d'œuvre.

Ce n'est certainement pas l'aptitude ni le talent naturel qui manquent à ces centaines de personnes qui font de mauvais portraits ; elles saisissent les physionomies ; elles animent, elles rendent quelquefois et expriment en partie la grâce d'une bouche, la finesse d'un regard, le tour heureux d'une chevelure ; elles font enfin leurs portraits ressemblans, de manière à ce que chacun reconnaisse tout de suite l'original. Mais est-ce là l'art de la peinture, est-ce là une image des intentions, des vues et de l'esprit, de la nature ? Que signifient ces pauvres tableaux, à quel degré sont-ils rapprochés du vrai et du beau ? Où est l'unité de caractère, l'harmonie morale ; où est le foyer de pensée qui tantôt nous échauffe doucement et par degrés, puis tout-à-coup nous éclaire, nous émeut et nous agite fortement ? Dans le portrait de cette toute jeune fille, a-t-on peint son ingénuité ? Non ; elle est ressemblante, mais avec un air coquet qui n'est pas le sien. Ce n'est pas là sa bouche timide, un peu boudeuse ; ses lèvres presqu'unies l'une à l'autre, un peu mates, un peu pâles : c'est une autre bouche, c'est plutôt celle d'une veuve parée et à prétention ; et ses yeux, si purs, si pleins de candeur, ils ne sont point exprimés par ce regard bête ou hardi, par ces paupières faites d'idées et qui ne disent rien.

Non Messieurs, non Mesdames à palettes éclatantes, à chevalets de très-bel acajou, vous ne pourrez imiter la nature, ce qui veut dire : vous ne pourrez répéter le charme de ces yeux chastes, doux et pénétrans ; le charme de ces attitudes naïves et éloquentes, le charme

des êtres enfin, et par conséquent leurs formes et leur couleur, si vous n'avez pour maîtres que des artistes ignorans et vaniteux, que des coureurs de cachet, qui vous font accroire gentiment qu'avec du soin et de la résolution de pinceau, on produit de belles choses : professeurs sans savoir et sans sincérité, qui, au lieu de vous faire envisager l'art de la peinture comme un art immense, qui est l'égal de l'art des poètes, vous invitent à la témérité, vous font voir dans un portrait une production sans conséquence et sans difficultés; et qui, au lieu d'élever votre talent sur des principes solides, positifs, puisés dans la géométrie, l'optique, la nature et la philosophie, vous étourdissent agréablement en vous parlant tout à la fois de génie, de dessins au pointillé, de Raphaël, de Seppia, du Parthénon, des nouvelles de l'Institut et de tous les jolis petits tableaux qui font fureur au salon.

En voilà assez pour donner à entendre qu'un bon portrait est ce qu'on appelle un bon tableau, et qu'il faut être peintre habile pour en produire. Terminons par une réflexion qui rentre dans notre sujet.

Comment se fait-il qu'à la vue de tant de mauvais portraits on n'ait pas ouvert les yeux sur la nécessité de changer la marche d'instruction des élèves en peinture, et que l'on veuille commencer l'étude de la figure humaine par l'étude de la tête, qui certainement est de toutes les parties de la figure humaine celle qu'il est le plus difficile de rendre? On s'obstine à vouloir imiter des têtes et des portraits avant que de savoir construire en gros toute une figure; on prétend atteindre à ce qui dépend le plus de la métaphysique et de la philosophie de l'art, et on ignore même les moyens de représenter des corps solides et im-

mobiles; enfin on fait faire des portraits à un commençant en peinture, comme si rien n'était si facile; en sorte qu'après qu'il a tapissé, pendant plusieurs années, les murs de son atelier de toutes sortes de têtes plates, disproportionneés, sans vie, mal placées sur le buste, et le plus souvent laides, noires et jaunes, faites enfin pour avilir la peinture, ce pauvre peintre ne sait pas dessiner correctement un œil ou seulement le bout d'un nez.

Traitons maintenant de quelques questions particulières, relatives à l'art du portrait.

CHAPITRE 539.

DE L'INVENTION DANS LES PORTRAITS.

Puisque composer un portrait c'est composer un tableau, puisque c'est inventer et disposer une production d'art, dans laquelle la beauté doit être offerte avec la vérité de représentation, nous n'avons à recommander ici que la même théorie exposée à la partie de la composition, et qu'à appliquer cette même théorie aux portraits.

Beaucoup de personnes demanderont quelle invention il peut y avoir dans un portrait? En effet tant de peintres, au lieu de méditer sur la composition de leur portrait, disent tout de suite à leur modèle : placez-vous là; je vais commencer par les yeux. Tant de peintres se croient obligés uniquement, en faisant un portrait, à répéter les traits et la ressemblance de la face de l'individu, qu'il n'est pas étonnant que dans cet art du por-

trait les personnes ignorantes en peinture n'y voient rien à inventer, et croient suffisantes seulement la patience et l'adresse pour bien copier. Néanmoins si on possédait la vraie définition de l'art, on reconnaîtrait, qu'avant de placer par exemple la tête et ses détails sur la toile, il faut bien être assuré de la légère inclinaison que peut avoir cette tête sur le col et le col sur la poitrine; et cette inclinaison, ce mouvement (s'il convient qu'il ait lieu, puisque souvent la tête doit rester droite, bien qu'elle paraisse un peu penchée par l'opposition oblique de la ligne du col), ce mouvement, dis-je, ne faut-il pas examiner avec beaucoup d'attention, s'il est le mouvement propre à l'individu, s'il est dans ses mœurs, dans ses habitudes, s'il n'est pas contraire à l'art, je veux dire à la vraisemblance, au mode enfin du portrait. Je ne parle pas du choix des combinaisons des lignes que donnent les bras, les vêtemens, les accessoires de ce buste. Je ne parle pas du choix du clair-obscur et du coloris, ni de son degré d'exagération, afin de le faire paraître plus vrai lorsque le tableau sera en place, et considéré sous tel ou tel jour. De plus, ne faut-il pas méditer sur la convenance du luminaire, sur celle de l'espèce d'air coloré ou incolore, propre enfin au sujet? Ne faut-il pas méditer sur la disposition et la couleur des draperies, puisqu'elles peuvent enlaidir, rendre équivoque ou embellir la carnation du modèle, tout en favorisant la combinaison optique de l'ensemble? Enfin toutes ces qualités, et mille autres, n'appartiennent-elles pas à l'invention, ne s'obtiennent-elles pas par la réflexion et la méditation, au lieu de s'obtenir, comme certains artistes le prétendent, par la témérité, par la

franchise, la vivacité, et par la patience ou la dextérité de la main?

Si on voulait remonter encore plus haut, on prouverait que de plus il faut méditer pour savoir si on reconnaîtra digne ou indigne d'être représenté en peinture tel ou tel individu qui demande son portrait; s'il n'est pas du devoir d'un peintre sévère, et qui recherche l'utilité de l'art, de se refuser à représenter certaines figures que toutes les combinaisons ne sauraient embellir, certaines figures enfin qui, bien qu'elles soient à la mode, paraîtront pour toujours hideuses et triviales, quoi qu'en fasse le peintre. Sans l'invention, sans la philosophie, on n'est donc pas peintre, même lorsqu'il ne s'agit que d'exécuter un portrait.

Mais distinguons les différentes espèces de portraits. Il y a les portraits en repos et les portraits en action : il y a les bustes, les demi-figures et les portraits en pied. Il y a les portraits en petit et les portraits en grand, etc. Parlons d'abord des portraits en action, ce qui comprendra les portraits en repos.

CHAPITRE 540.

DES PORTRAITS EN ACTION.

Est-ce pour obéir à des protecteurs, ou bien est-ce par insouciance et par manque d'imagination, que plusieurs peintres ont représenté dans un même tableau le père, la mère, les fils, les filles et la servante, isolés, sans rapport

d'action, sans gradation d'intérêt? Ces portraits, dits de famille, portraits appelés inconsidérément par quelques-uns historiés, et cela bien qu'ils ne rappellent et ne retracent aucune histoire, semblent presque toujours de mauvais choix et sans beauté, en ce que le peintre paraît avoir produit peu avec beaucoup, en ce qu'il a représenté plutôt l'inaction et l'oisiveté, qu'il n'a peint les mœurs individuelles, et en ce qu'il n'a pas su combiner, avec les divers personnages, un tout capable d'intéresser.

Un portrait doit donc être un portrait, et non un sujet actionné, ce qui ne serait plus un portrait, ce qui serait seulement un sujet dans lequel des portraits auraient été introduits ou employés comme accessoires. Or, un portrait ne saurait être accessoire, il doit être principal; et l'on ne permet plus aujourd'hui d'en introduire dans les compositions, bien que l'exemple en ait été donné par un grand nombre de peintres célèbres, qui croyaient devoir représenter dans un coin du tableau soit le donataire, soit leur propre figure.

C'est d'après le même principe que l'on a condamné tous ces portraits travestis en divinités, ces Diane de Poitiers en Diane de la fable, ces marquises en Venus ou en nymphes, et ces Louis XIV en Hercule, conceptions d'ailleurs grotesques et plus ou moins burlesques et ridicules.

Le grand principe de l'unité est encore ici une règle assurée, et ce qui le prouve, c'est l'embarras de ceux qui se sont engagés à donner les préceptes pour peindre des portraits dans le style de l'histoire. Josué Reynolds est non-seulement équivoque dans ce qu'il prescrit à ce sujet, mais il est équivoque aussi dans les tableaux

qu'il a voulu exécuter d'après ce faux principe ou cette fausse distinction.

Un portrait est une image des mœurs, et non l'image d'une action. Nous avons déjà fait remarquer que le caractère ou les mœurs sont une chose générale, et que l'action est une chose particulière. Tous les portraits sortis du ciseau des anciens sont sans action; ils sont représentés en repos et accompagnés des accessoires qui caractérisent leurs mœurs, leurs habitudes, leurs occupations, et peut-être même leurs actions, lorsque celles-ci ont été célèbres. On peut observer à cet égard que le repos fait mieux valoir l'ensemble et l'unité du caractère, car si l'action dans laquelle on a représenté la personne est tant soit peu importante, elle aura influé sur la physionomie. D'ailleurs cette situation de l'âme n'est que passagère, et la physionomie, qui, pour ainsi dire, en résulte, n'est pas toujours celle qu'on a habituellement. En sorte qu'on peut dire que dans un cas semblable on n'aurait que le portrait momentané de la personne dans la situation donnée, mais non la ressemblance générale et permanente de l'individu.

Je ne suis pas d'accord en ce point, je le sais, avec certains théoriciens, mais, s'ils eussent possédé le principe de l'unité, ils eussent rejeté les choix que nous blâmons ici.

« Quoique l'expression du calme de l'âme soit celle » qui convient généralement aux portraits (dit l'auteur » de l'article *Portrait* encyclop. méthodiq.), on peut, » dans la représentation d'une personne connue, exprimer une passion qui la caractérise, ou celle qu'elle a » dû éprouver dans un moment important de sa vie, et

» qui caractérise ce moment. Ainsi lorsque Jules II vou-
» lait que Michel-Ange le représentât tenant une épée,
» c'était prescrire au statuaire de lui donner des traits
» fiers et menaçans. » (Remarquons cependant que cet attribut pouvait être ajouté au portrait sans qu'il en résultât une action). « Ainsi on doit louer la pensée de l'artiste
» qui a représenté M. de Lally-Tolendal, déchirant avec
» indignation le crêpe qui couvrait le buste de son père.
» Cette expression pourrait être énigmatique pour des
» personnes à qui le père et le fils seraient inconnus;
» mais l'énigme est expliquée par le mémoire sur lequel
» on lit : *Mon fils n'était point coupable.* »

Je pense qu'on pourrait louer la pensée de cet artiste, s'il eût fait un tableau historique ou un tableau d'action de ce sujet, et si, dans ce cas, il eût conservé la beauté requise surtout dans les compositions exclusivement morales; mais pour un portrait, ce choix d'action est une faute contre l'unité, et ce portrait eût été mieux conçu si le personnage eût été représenté méditant, et si on eût fait apercevoir ce même buste et ce mémoire dont le titre même eut été assez apparent pour être lu par le spectateur.

Mettre en scène ou en action des portraits, c'est imaginer quelque chose de puéril. Que nous importe ce cher papa donnant une leçon de géographie à son cher fils? Que nous importe cet autre fils apprêtant un peu plus loin un cerf-volant ou jouant avec le chat? Le peintre ne saurait se justifier qu'en prouvant qu'on l'a forcé à cette composition, à cet arrangement. En effet, lui dirons-nous, puisque vous voulez représenter un père plein de sollicitude pour l'éducation et l'instruction de son fils, il vous

fallait monter plus haut les expressions, les caractères; il ne fallait pas vous contenter de deux figures assez insignifiantes et rendues telles par la nécessité où vous vous êtes mis de répéter les traits, les vêtemens, les allures de vos individus-modèles. Si au contraire il ne se fut agi que d'un portrait, le calme était le caractère qu'il convenait d'adopter. De même les jeux, la vivacité de l'enfance sont très-faiblement rendus par l'attitude et la figure assez froide de ce portrait. Le spectateur eût préféré, ou une autre figure très-caractéristique exprimant cet acte de turbulence et d'irréflexion, cet âge de santé croissante, cet âge même de beauté; ou bien le spectateur eût préféré pour jouir de la ressemblance de cet enfant qu'on le représentât dans un instant de repos indiquant les instans pétulans qui ont précédé ce repos.

Enfin on ne saurait nier que les modernes ont manqué le plus souvent de philosophie quand ils ont peint des portraits, et que, s'il est difficile d'animer la figure sans action d'un individu représenté en portrait, il ne s'en suit pas que l'action qu'on voudra lui donner serve à produire un bon tableau ou une bonne ressemblance, la simplicité d'idée et de sujet étant la première qualité de la peinture. Répétons-le : on voit la vie et la grâce briller dans les portraits des anciens, et cependant c'est du sein du calme et de l'inaction que ressortent ces physionomies si animées, si artistement embellies. Aucune idée complexe ne préoccupe le spectateur, et l'énergie de la nature le frappe et l'étonne constamment lorsqu'il se trouve en présence de ces images.

CHAPITRE 541.

DES PORTRAITS-BUSTES, DES PORTRAITS-DEMI-FIGURE, DES PORTRAITS EN PIED ET DES PORTRAITS EN PETIT OU EN GRAND.

Portraits-bustes.

Nous devons interroger encore ici le principe si fécond de l'unité. Par portrait-buste on entend la représentation d'une partie plus ou moins grande de la poitrine surmontée de la tête. Dans un buste, le bas de l'humérus est plus ou moins caché par le cadre, et les mains ne sont point aperçues. Puisque dans un buste sculpté où l'on ferait voir les bras et les mains, cette disposition produirait un mauvais effet, pourquoi n'en serait-il pas de même en peinture, et cela malgré la circonscription du cadre ou de la bordure, en-delà de laquelle il semble qu'on devine le reste de la figure? Enfin l'unité d'un buste finit en bas de la poitrine, et ici pour être entendu il suffit de dire que la tête ne doit pas, par son volume, être égale ou aussi grande que la poitrine, car on n'appellerait plus un tel portrait un buste, mais une tête.

Le clair-obscur favorise ou dérange plus ou moins cette disposition optique, et l'on comprend très-bien que si à la tête d'un vrai buste on ajoute une collerette ou une barbe blanche, cette dimension agrandie le sera aux dépens de la poitrine, qu'ici je suppose vêtue de brun, et il en résultera duplicité entre la tête et cette portion de

la poitrine. Tenons-nous-en donc au principe général de l'unité.

Si le peintre, qui est étranger à ce calcul optique, se sert d'une toile d'une dimension contraire à cette disposition, et s'il s'assujettit à la mesure de celles qu'on trouve toutes préparées chez les marchands, il arrivera souvent qu'il aura trop ou pas assez d'espace à remplir, et il se verra forcé d'ajouter des mains ou d'autres objets à ce buste ou bien à en retrancher une partie.

A l'aspect d'un buste qui fait voir trop de corps et trop de bras, le spectateur demande à jouir plus complètement de ce qu'on lui indique, et il se trouve mal à l'aise quand, faute d'espace, le peintre lui a refusé ce complément. Il ne convient donc pas d'adopter indifféremment un espace plus ou moins limité, mais il y a un rapport rigoureux à suivre dans toutes ces mesures et toute cette disposition. Dès qu'on aperçoit les hanches dans un portrait on désire voir le jeu et la position de ces hanches; il en est de même, ainsi que nous allons le dire, des jambes et des pieds. Mais lorsque le buste finit tout au bas du sternum et vers les fausses côtes, il n'y a d'exposé au spectateur que l'articulation de la tête sur le col, et celle du col sur la poitrine; et il n'exige guère l'indication du reste du corps quant au mouvement; seulement il importe que la justesse de construction de ce buste fasse pressentir le mouvement et la construction du reste de la figure. Ainsi lorsqu'on désire faire voir les mains dans une figure-buste, il faut adopter la figure à mi-corps.

En général il convient de laisser voir les points d'articulation ou les sections principales d'une figure, parce que vers ces points se caractérise mieux l'apparence du mouve-

ment. Un buste n'offre donc, comme nous venons de le dire, que l'articulation de la tête et du col, plus l'attache de l'humérus et le jeu des clavicules. La figure à mi-corps au contraire fera voir en plus la flexion des vertèbres vis-à-vis le nombril, plus l'articulation des hanches, des cuisses et des genoux. Une figure coupée aux aînes déplaira donc par le défaut d'unité : coupée au-dessus des genoux, cette figure peut encore déplaire, et cependant si on la coupe à mi-jambe elle déplaira bien davantage. Mieux vaut donc représenter la figure en pied, parce que dans ce choix l'unité reste bien conservée. Il résulte que les vraies divisions doivent avoir lieu à travers les pectoraux pour ce qu'on appelle une tête : vers le sternum pour un buste sans les mains : vers le milieu de la cuisse pour un portrait ou figure à mi-corps; et jusqu'au sol, ou en pied, pour une figure entière.

Portraits-demi-figure. — Il ne faut jamais, je le répète, commencer par prendre une toile d'une dimension arrêtée, et chercher ensuite à composer sa disposition dans cette toile, car le hasard seul pourra faire rencontrer juste; mais il faut faire un carton préparatoire sur lequel on rogne, on agrandit l'encadrement à volonté et selon que le requiert le sujet. Ainsi lorsqu'on ne veut pas qu'un portrait soit ce qu'on appelle une tête ou un buste, et que l'on veut développer les parties, faire voir les mains, la contenance du corps et le jeu du squelette, et que cependant on ne veut pas faire voir toute la figure en son entier, il convient de sectionner le portrait vers le milieu des cuisses à peu près; il en résultera un portrait demi-figure. Si la figure est assise on pourra la sectionner au-dessous du genou plus ou moins

bas selon les cas : il est évident que par ce choix on laissera aperçues les articulations importantes, et que l'on pourra faire sentir le mouvement dominant de toute la personne. Le caractère de disposition d'un tel portrait sera déterminé, les mains et les bras pourront être aisés, et non gênés, et comme emprisonnés dans la bordure.

Si l'on faisait sectionner la figure par le cadre au bas des jambes, l'unité de toute la figure serait évidemment détruite, et le spectateur qui désirerait naturellement connaître la place et le jeu des pieds sur la jambe et sur le sol trouverait d'un très-mauvais goût ce retranchement qui semblerait être l'effet d'un accident.

Portraits en pied. — La ressemblance d'un individu n'étant complète qu'autant que son unité ou intégrité est manifestée et répétée dans l'image, on comprend aisément qu'un portrait complet est un portrait en pied, c'est-à-dire où l'on a représenté les pieds et les extrémités du personnage. On a raison d'appeler complet un portrait en pied : en effet, pourquoi n'offrirait-on qu'une partie de toute la figure, et ne ferait-on voir qu'une moitié d'homme? C'est l'homme, c'est toute la personne qu'on veut retrouver et comparer à l'image; c'est toute cette figure enfin qu'on veut voir mieux, pour ainsi dire, dans ce portrait ouvrage de l'art qu'on ne la voit ordinairement dans la nature elle-même.

Si l'on ne compose pas plus souvent des portraits en pied, c'est ou par économie ou par la crainte d'être embarrassé à cause de la grande dimension du tableau, ou bien encore c'est à cause de la difficulté qui existe à réussir dans une figure entière. Les personnes qui ne jugent du mérite des productions que d'après la dimension

ou l'étendue de l'ouvrage, supposent que l'addition de deux pieds et d'un peu de la jambe, et que l'addition des bases de quelques meubles ainsi que du sol, ne doivent pas être pour le peintre une grande augmentation de travail. Ces personnes ne tiennent pas compte de la très-grande différence de mérite qu'il y a à faire bien un portrait en pied et à faire bien un portrait demi-figure. Cependant c'est la place de ces pieds dans le tableau, c'est leur mouvement, leur correspondance avec la tête, c'est tout cet ensemble enfin qui est une chose difficile : aussi un portrait en pied n'est-il beau, n'est-il intéressant que lorsqu'il sort du pinceau d'un artiste très-habile.

Nous avons cru devoir, pour être plus intelligibles ici, offrir un portrait divisé par buste, demi-figure, figure en pied et tête. (Voy. les fig. 521, 522 et 523.)

Portraits en petit et en grand. — Malgré le succès, et je pourrais dire le charme, de cette foule de portraits en petit sortis de la main des maîtres de l'école hollandaise, flamande, etc., on peut avancer que la dimension naturelle, c'est-à-dire, telle qu'est celle de l'individu placé à fleur du cadre, et vu perspectivement, est la plus favorable à l'expression de la vérité, et la plus satisfaisante, généralement parlant, en ce que le spectateur peut, en s'approchant de l'image, découvrir des caractères que la dimension des petits portraits ne permet pas de rendre sensibles, et en ce que l'idée d'un modèle petit accompagne presque toujours le spectacle que donne une très-petite peinture.

Aux chapitres 167, 168 et suiv., nous nous sommes étendus sur la question relative au choix qu'il convient de faire de l'une ou de l'autre dimension; et nous avons

cherché à démontrer ce que nous venons de dire en passant, qu'une image en petit est conventionnelle et toujours petite malgré l'exactitude perspective. Nous renvoyons à ces chapitres, en répétant seulement ici que s'il est vrai, optiquement parlant, que la petitesse de dimension soit une chose fort indifférente dans le cas où la représentation est parfaitement correcte, et puisque la petite toile, comme la grande, produisent le même effet optique sur la vue, par rapport à l'objet naturel, cependant rien ne peut persuader le spectateur qu'un petit tableau n'est pas un petit tableau, ou qu'un portrait d'un pied, par exemple, n'est pas en effet une figure d'un pied; la dimension de la bordure étant là pour lui le rappeler. Les portraits grands comme nature et vus de loin ont donc un grand avantage sur les portraits en petit, surtout lorsqu'il ne s'agit pas de figures délicates et mignones, et qu'il s'agit de personnages au contraire mâles et héroïques. En effet, le portrait d'un guerrier bien rendu en grandeur naturelle sera plus frappant que le même portrait exécuté en petit par un miniaturiste.

CHAPITRE 542.

DE LA DISPOSITION DANS LES PORTRAITS.

Tout ce qui a été dit aux chapitres 155 et suivans de la disposition, tom. IV, s'applique naturellement à la disposition du portrait; mais, comme indépendamment des principes qui sont généraux à tous les genres de tableaux,

il y en a de particuliers aux portraits, ceux-ci sont aussi essentiels à connaître. Nous n'exposerons donc rien ici sur le beau optique dans les lignes que doit donner l'attitude, qu'il faut faire ressemblante, ni rien sur l'obligation d'être naturel en voulant choisir le beau, soit dans les draperies, soit dans les fonds, etc.; toutes ces questions ont été expliquées en leur lieu. Ainsi parlons d'abord du moyen d'exprimer la grandeur ou la stature du personnage par la disposition de sa figure dans le tableau.

CHAPITRE 543.

DU MOYEN D'EXPRIMER LA STATURE OU LA GRANDEUR VÉRITABLE DU PERSONNAGE-PORTRAIT PAR LA DISPOSITION DE SA FIGURE DANS LE TABLEAU. — OBSERVATIONS SUR LA GRANDEUR ESTHÉTIQUE APPLIQUÉE A UN PORTRAIT.

Il s'agit ici des moyens d'exprimer la stature ou grandeur, et même la grosseur du personnage-portrait, par rapport à sa ressemblance.

Je ne vois que deux cas où l'image-portrait puisse excéder en dimension la dimension naturelle ou individuelle. Le premier cas a lieu lorsqu'il s'agit de portraits destinés à être exposés dans des lieux très-vastes; le second a lieu lorsque l'image est celle de personnages illustres et héroïques. Nous reviendrons sur ces deux questions.

Lorsqu'on veut représenter en portrait un individu

quelconque selon son exacte stature, sa dimension et son volume, le moyen qu'il convient d'employer semble appartenir exclusivement à la perspective; je dis qu'il semble appartenir, parce qu'en effet il y a des cas où la vraisemblance réclame ses droits, et où il ne suffit pas de copier la mesure réelle, géométrique et scénographique, mais où il faut ou réduire un peu ou augmenter un peu le volume de l'image. Ne parlons pas encore de ce cas tout relatif à la perspective, et supposons qu'il n'y ait rien autre chose à faire qu'à répéter exactement l'apparence des dimensions du modèle. Pour donner l'idée de la stature et du volume de l'individu, il est absolument nécessaire de savoir la perspective par théorie et par pratique. Les tâtonnemens des ignorans leur sont toujours funestes, et tel portrait, satisfaisant par plusieurs qualités, n'en reste pas moins médiocre par cela seul, comme dit le public, que les dimensions, et les proportions de la personne y sont mal observées. Tous les jours on entend se plaindre que tel ou tel portrait est trop grand, trop fort, trop long ou trop gros, trop court, etc. Or, il est certain que l'on admirerait au contraire la similitude de l'image, quant à cette condition, si l'artiste avait su mesurer et répéter les mesures de la nature; en sorte que c'eût été pour la ressemblance du portrait un avantage immense que ces exactes mesures.

Il n'y a donc rien de plus ingénieux à faire pour l'exécution d'un portrait que de prendre d'abord l'orthographie de l'individu placé dans la pose adoptée sur l'esquisse. Cette orthographie sera la mesure de l'individu considérée sans les réductions scénographiques dépendantes des enfoncemens; et comme dans le plus grand nombre des

attitudes, il se trouve que beaucoup de parties du modèle sont placées tout proche du cadre ou de la vitre, il arrivera que le volume orthographique de ces parties sera le volume naturel. Mais si le modèle se présente, par exemple, assis et ayant les genoux et les pieds tournés en face du spectateur, et que la tête soit éloignée du cadre de toute l'épaisseur de la figure, c'est à dire depuis le bout du pied jusqu'au dos, il est certain que la diminution scénographique de ces parties enfoncées derrière lavitre ou tableau, ou loin du cadre, les fera paraître beaucoup trop rappetissées, en sorte que si la distance adoptée est courte, cette déformation ou altération scénographique donnera l'idée d'un pied fort et d'une tête petite, de jambes grosses et grandes et d'un corps faible, et cela malgré la justesse de la représentation. Des choix aussi peu ingénieux empêchent donc l'illusion ou l'idée du vrai, parce que les moyens optiques de la peinture sont plus ou moins limités. En conséquence, le choix de la position et de l'aspect d'un portrait est très-important déjà sous ce seul rapport, et l'artiste ne saura faire un bon choix que, s'il sait prévoir les degrés de réductions scénographiques plus ou moins opposées aux dimensions réelles. Quant aux essais graphiques et multipliés qu'il ferait sur des cartons, ces essais le tromperont plus ou moins, et ils ne seront qu'un moyen fort incertain de réaliser ses pensées et de satisfaire son goût naturel s'il est bon.

Cependant quel est le moyen à prendre, dira-t-on, dans le cas où une figure assise se présente ainsi en raccourci? Nous répondrons que ce moyen dépend du degré de raccourci et du degré d'invraisemblance ou de disproportion apparente qui résulterait de l'aspect et de

la position d'une telle figure, en sorte que tantôt il conviendra de supposer le pied et la jambe en dehors ou en avant du cadre, et de grossir par conséquent ces parties (par ce choix, la tête s'approchant du cadre ou de la vitre, paraîtra plus grosse) ; et tantôt il conviendra plutôt de laisser les choses telles qu'elles sont, et de faire voir les pieds, les genoux, les mains dans leur grandeur réelle, et de laisser la tête selon son apparence réduite et ainsi diminuée. Tout cela dépend de mille et mille raisons ou effets, que les artistes bien instruits et de bon sens sauront considérer tout à la fois. Si le personnage-portrait a la tête forte, il ne conviendra pas d'en diminuer l'apparence en l'enfonçant dans le tableau; si au contraire elle est petite, et que les jambes et les pieds soient faibles aussi, il conviendra peu de les tenir en avant du cadre, et d'approcher ainsi la tête. Il est impossible d'exposer ici tous ces cas différens ; mais ce que je dois dire, c'est que le peintre, averti de ces différens effets d'optique et de convenance ou d'invraisemblance, doit plutôt changer sa disposition et la direction de sa ligne d'aspect, que de persister à lutter contre les équivoques défavorables au but qu'il se propose d'atteindre.

Le principe fondamental étant donc qu'il faut donner l'idée de la dimension naturelle de l'individu, les rigoristes en perspective ont fort mal raisonné en ne raisonnant que pour la perspective et point du tout pour la peinture : c'est ce qui fait que l'on rencontre beaucoup de portraits bien dessinés en perspective, mais qui donnent au spectateur l'idée de personnages petits ou grands, minces ou gros, bien que les originaux ne fassent point voir ces caractères. Ainsi la géométrie doit apprendre, et à me-

surer l'objet, et à donner la juste idée de l'objet, à l'aide de changemens prescrits par la vraisemblance.

Un moyen pratique très-facile d'exprimer la stature de l'individu, c'est, s'il est grand, de le placer haut dans le cadre, c'est à dire de mettre peu de champ au-dessus de lui, et s'il est petit d'en mettre beaucoup. Ce moyen est efficace, surtout dans les bustes, parce qu'un portrait-buste placé bas donne à croire que les pieds du modèle, posant sur le sol, sont peu éloignés du sommet de la tête, au-dessus de laquelle on voit beaucoup d'espace. Ce moyen est comparatif relativement à d'autres portraits; c'est ainsi qu'un enfant doit être moins haut que son père, quelle que soit l'espèce de l'image qui les représente l'un et l'autre. On peut en dire autant au sujet de la corpulence: un homme gros qui remplit le cadre de son portrait, et dont les coudes sont près du bord du tableau, semblera plus gros que si beaucoup de champ, placé de côté, l'isolait dans la toile. Mais il suffit d'avoir averti l'artiste à ce sujet.

Traiterons-nous maintenant la question assez délicate que nous venons d'indiquer, savoir s'il convient de corriger dans le portrait d'un personnage illustre sa petite stature en l'augmentant. Il me semble qu'il n'y a qu'un mot à dire sur ce point. Si le but de l'art est de plaire, d'instruire, d'être utile enfin par l'impression que produisent les belles choses feintes sur le tableau, il est évident que, pour opérer selon ce principe, il ne faut pas représenter les portraits des héros, des princes et des grands hommes exactement selon leur petite stature, si telle elle a été; car dans ce cas on n'aurait pour approbateurs que ceux qui veulent faire de la peinture une espèce de

chronique et une muse exclusivement historique, mais on n'aurait pas l'approbation des philosophes ou des moralistes; car, s'il y a des critiques qui n'exigent de cet art que des faits, des mesures et des copies serviles, il y en a d'autres qui veulent que l'artiste soit poète, et qu'il s'élève aux hautes régions du beau. Certes, il serait absurde de représenter Frédéric, roi de Prussse, Voltaire, Rousseau, comme des personnages d'une belle corpulence, ou de représenter Bonaparte avec une haute stature, ou Louis XVIII avec un corps trop aminci; de même il serait faux de peindre Charlemagne avec une taille moyenne; de tels contre-sens seraient repoussés par toutes les traditions. Mais, d'un autre côté, un portrait étant une production d'un art noble, une production d'un des beaux-arts, tout spectateur raisonnable exigera que, dans ces images-portraits, la ressemblance soit présentée sous la plus belle apparence, et que les caractères de l'individu soient exposés conformément aux lois du beau. Ainsi Voltaire ne doit point être représenté tel qu'il était, c'est à dire maigre et décharné; Frédéric ne doit point faire voir une figure hétéroclite; le maréchal de Saxe ne sera pas trapu, ni Agésilas d'un physique trivial et rabaissé. Les Romains, élèves des artistes grecs, en ont agi ainsi, et leurs empereurs, leurs héros n'ont rien de trivial dans leur stature ou leur embonpoint; et si la ressemblance de leurs corps est conservée et bien sentie, c'est avec d'ingénieuses modifications et par de savans embellissemens. Or la science des proportions et l'art de les modifier sont indispensables pour atteindre ce but; et c'est pour les avoir ignorés que tant de peintres ont chargé la laideur de leur modèles, et que même, sans le vouloir, ils y ont ajouté.

Une autre raison doit déterminer le peintre à ne pas se contenter de calquer exactement l'individu-portrait, c'est lorsque cet individu est remarquable par une structure ou une proportion quelconque si particulière que l'exactitude de l'image qu'on en ferait ne suffirait pas pour donner au spectateur l'idée suffisamment positive de cette structure ou de cette proportion particulière. Ainsi supposons qu'on ait à faire le buste d'une personne dont la tête est très-forte : si on met beaucoup d'ampleur dans le vêtement, si de plus on fait voir beaucoup de poitrine, la tête semblera trop petite, malgré l'exacte mesure; et si, en évitant ces comparaisons défavorables, on ne satisfait pas encore suffisamment l'esprit et l'œil du spectateur, il faut sans hésiter employer l'augmentation, et représenter la tête plus grosse qu'elle n'est en effet. L'observation contraire s'applique aux têtes petites. Ici la question du vraisemblable ressort dans toute son intégrité, puisque la mesure vraisemblable est plus vraie que la mesure naturelle elle-même.

On pourrait remarquer beaucoup d'autres cas où la modification de dimension est favorable à la ressemblance, c'est à dire à l'idée que l'on veut donner de la vérité ou de l'individu. Parlons seulement du cas où la distance, de laquelle sont considérés les portraits dans des lieux vastes, est si grande, que l'apetissement optique de l'image laisse à penser que l'individu représenté dans cette image était lui-même petit. Il est certain que l'agrandissement est d'obligation dans ces cas; cependant on doit remarquer que les meilleurs peintres ont craint à ce sujet de tomber dans l'équivoque, et de donner à croire que l'individu représenté était lui-même colossal. Cette retenue

est sage, et si une exaltation est permise, elle doit être très-réservée et s'éloigner peu du naturel. Les portraits-colosses ont quelque chose de faux qui détruit ce que l'agrandissement a pu avoir de noble et de magnifique.

Observations sur la qualité de grandeur esthétique appliquée à un portrait.

Nous avons indiqué en différens endroits de cet ouvrage la qualité de grandeur esthétique, question qu'il eût été convenable peut-être de traiter dans un chapitre particulier. Cette espèce d'omission nous engage à désigner ici sous un titre secondaire cette même qualité qui, comme on l'imagine aisément, doit s'appliquer au portrait aussi bien qu'à toutes les autres espèces de tableaux ou sujets de peinture. L'esthétique est, avons-nous dit, la science des sensations, et le beau esthétique est le beau de sensation. Quant à la grandeur esthétique en peinture, et par conséquent lorsqu'il s'agit d'optique, elle consiste dans la grandeur qui résulte, non pas de la grande dimension exclusivement, mais bien de la sensation que produit une disposition grande, simple dans les lignes et dans les masses; il est donc évident que cette condition ou qualité peut être très-convenable dans la composition de certains portraits. Les héros, les princes, les souverains doivent être représentés dans des images capables de produire ce grand esthétique, ce grand de sensation qui impose même dans les représentations de moyenne dimension. L'Hercule de Lysippe n'avait, comme l'on sait, que quelques pouces, et Stace nous apprend qu'on y retrouvait la grandeur et la majesté de ce dieu. (Voyez ce que nous avons dit, tom. IV, pag. 697.)

Le grand esthétique frappe dans un portrait lorsque la disposition en est simple, lorsque le champ n'est pas trop vaste, et qu'il est même resserré. La grandeur des lignes et des masses, le silence dans le clair-obscur, dans les couleurs, et même dans les lignes, silence et calme imposant que nous avons déjà tâché d'expliquer (voy. tom. IV, pag. 261.), contribuent à cette grandeur, à cette sensation. Les grandes parties d'un tel portrait doivent donc être, pour ainsi dire, incommensurables, et tout l'aspect doit offrir quelque chose de magique par ce grandiose qui est l'effet de l'art. Mais je renvoie le lecteur à ce qui a été dit au chapitre 124, de la *Théorie de la Beauté.* (Tom. IV, pag. 210.)

Enfin quel est l'observateur qui, ayant eu occasion de voir de nombreuses collections de tableaux réunis avec goût, n'ait pas été frappé de cette gravité solennelle, de cette simplicité grande, de ce choix imposant de masses et de lignes dans les nobles portraits des Tintoretto, des Palma, des Tiziano, des Vandyck, etc., etc.? Serait-ce donc par hasard, ou par une cause toute physique, que ces peintres auraient donné du grandiose à leurs portraits? Non ces peintres avaient acquis, à force d'essais, l'art très-puissant de simplifier les masses, d'agrandir les lignes, etc., et le succès de leurs combinaisons les conduisit directement à ce grand esthétique, à cet incommensurable dont nous désirons de faire comprendre ici l'effet et le caractère.

CHAPITRE 544.

DE LA GROSSEUR OU DIMENSION QU'ON DOIT DONNER A LA TÊTE DANS UN PORTRAIT-BUSTE, PAR RAPPORT A LA GROSSEUR NATURELLE DE LA TÊTE DE L'INDIVIDU.

J'ai été engagé à dire quelque chose au sujet de la grosseur des têtes dans le précédent chapitre; ici il nous faut reprendre cette question.

Comme il arrive que sur une tête vue perspectivement toutes les parties qui sont plus ou moins enfoncées dans le tableau, ou si l'on veut, plus ou moins reculées derrière le cadre, sont diminuées en apparence par rapport au nez, dont le bout est censé toucher la vitre, et qui par conséquent conserve sa mesure ou dimension naturelle, on peut conclure qu'il convient d'avoir égard à cette diminution scénographique, et de tenir à cet effet la tête un peu plus forte qu'elle ne le paraît. Mais la première chose à examiner avant tout, c'est ce degré de diminution, c'est-à-dire c'est de considérer si la distance produit en effet une diminution trop sensible par rapport à l'espèce de tête de l'individu dont on peint la ressemblance; car si l'individu a la tête petite, cette diminution, provenant de la perspective, deviendra une chose convenable : si au contraire la tête est grosse, cette diminution serait une invraisemblance.

Quant au moyen de grossir la tête, il peut consister soit dans l'agrandissement du dessin perspectif répété en

un dessin semblable, mais plus grand; soit dans l'opération par laquelle on considérerait le nez comme étant en avant et hors du cadre, et par conséquent grossi par rapport aux autres parties de la tête ou plutôt de la face; lesquelles parties sont vues sans diminution sensible, et restent dans la dimension véritable du modèle. C'est ainsi, que pour représenter avec vraisemblance la figure en pied d'un individu ayant une tête grosse, nous avons avancé ses pieds hors du cadre ou du tableau.

Indépendamment de ce moyen, emprunté à la science graphique, on peut, pour diminuer ou grossir en apparence une tête, user de quelques oppositions de volume. Ainsi, en mettant beaucoup de poitrine dans un portrait-buste, ou bien en agrandissant le champ sur lequel est placée cette tête ou ce portrait-buste, on semble rapetisser cette tête; de même qu'on semble la grossir en faisant voir peu de buste et peu de champ : et ici j'entends, par mettre beaucoup ou peu de poitrine, donner de l'ampleur par le vêtement ou le faire paraître peu développé.

Il y a des tableaux-portraits qui donnent l'idée d'une tête plus forte que le modèle, par la seule raison que le peintre n'a pas donné la solidité, le détaillé, la couleur et la touche qui conviennent pour les objets vus proches du cadre. Le ton vague et affaibli de ces têtes, leur touche suave, et propre à exprimer les fuyans et la distance aérienne, ces effets, dis-je, donnent à croire que ces têtes sont enfoncées dans le tableau; et comme leur dimension n'est point diminuée, elles font l'effet de têtes grosses et éloignées. Il arrive aussi, par une erreur analogue, que certaines têtes, peintes durement en minia-

ture, semblent petites et proches du cadre, par la raison qu'elles sont peintes d'une manière aride, découpée et dépourvue d'aérien. Ces équivoques ont lieu parce que tous les spectateurs calculent l'éloignement des objets d'après la dégradation aérienne autant que d'après la réduction du volume. Remarquez, en passant, qu'une tête qui n'est qu'ébauchée paraît plus grosse que lorsqu'elle est finie, parce que premièrement les ombres en sont plus vagues, plus légères, plus aériennes qu'elles ne le seront au deuxième travail; et secondement, parce que les tons obscurcis, exprimant le modelé diminuent l'éclat des objets et semblent en diminuer le volume : en effet un globe, qui en peinture est du même diamètre qu'un disque, semble moins large que ce disque : en général les corps lumineux paraissent plus grands que les corps obscurs; des têtes peintes à gouache et au pastel, semblent plus grosses que des têtes peintes à huile, surtout lorsque ces dernières ont poussé à l'obscur.

Les spectateurs qui ne voient que par les yeux du corps ne seront jamais d'accord sur la grandeur apparente de la lune ou du soleil, tant que l'on n'aura pas présenté à leur esprit l'idée de leur volume réel et de leur distance. L'éblouissement de ces corps trompe la vue, et rend plus incertain encore le sentiment de leur véritable dimension.

CHAPITRE 545.

DE LA RESSEMBLANCE PAR LA POSE OU L'ATTITUDE.

Le manque de ressemblance dans l'attitude d'un portrait provient de deux causes : la première est le mauvais choix de l'attitude ; la seconde est l'inexactitude de la représentation. Quant à cette inexactitude, tout ce que nous avons dit au sujet de l'orthographie pratique, et en général au sujet de la perspective, doit suffire. Il ne s'agit donc ici que de traiter du choix caractérisque dans les attitudes et dans les mouvemens favorables à la ressemblance. Nous considérerons en même tems ces attitudes sous le rapport de la convenance ou du beau.

Le choix d'une bonne pose et d'une pose ressemblante est une chose rare et difficile ; premièrement, parce que si l'artiste a une idée nette de cette condition dans un portrait, il ne trouve pas aisément et promptement la combinaison qu'il espère ; secondement, parce que son embarras sera plus grand encore s'il ne sent pas quel est le mode de son sujet, s'il ignore la théorie du beau ; et troisièmement, enfin, parce que les modèles qui se font peindre sont le plus souvent gênés, contraints, et qu'ils manifestent même leurs prétentions au choix de la meilleure attitude, contrariant toujours plus ou moins par cela seul l'art et l'artiste.

Pour trouver une bonne pose il faut donc beaucoup méditer, essayer souvent, suspendre quelquefois le tra-

vail pour attendre un meilleur moment; enfin se méfier même de ces hasards qu'on croit heureux et excellents, parce qu'ils séduisent et qu'ils semblent tirer tout à fait d'incertitude, tandis que souvent ils l'augmentent, et laissent bientôt l'artiste dans un plus grand embarras.

Il y a des peintres, et c'est le plus grand nombre, qui ont d'avance leur pose toute trouvée, et qui plient ensuite leur modèle à cette pose. Madame, voulez-vous être en cette attitude-ci ou en celle-là? voici la pose de la jolie comtesse de......., il me semble qu'elle vous irait à merveille. D'autres fois c'est le modèle qui commande. Voici comment je voudrois être placé, dit au peintre le personnage qui devient aussitôt comédien, et que cette pose rend méconnaissable. Il est évident qu'avant de représenter un objet il faut le connaître, qu'avant d'adopter une attitude pour un portrait il faut pouvoir discerner si elle convient à l'individu dont on se propose la ressemblance, et qu'enfin ce n'est pas à la première entrevue seulement qu'on connaît l'air, les manières et les mœurs d'une personne. Or combien de peintres, faute d'avoir fait connaissance avec leur modèle, ne le reconnaissent presque plus la seconde fois qu'il se présente chez eux? Combien de fois n'ont-ils imaginé que des contre-sens en composant seuls l'esquisse de la pose de ce modèle, qu'ils n'ont encore aperçu qu'une seule fois? On sait que Vandyck retenait à son dîner ses modèles; et il se trouvait très-bien de ce calcul.

Une des grandes difficultés c'est le choix de la meilleure pose entre plusieurs passablement bonnes; car, comme chaque individu offre par ses attitudes, différentes façons d'être, cela exige du peintre un très-grand discerne-

ment. En effet telle attitude, bien que donnée par l'individu-modèle, ne se trouve pas toujours être propre au sujet ou mode adoptés pour le portrait : c'est ainsi que s'il faut, par exemple, donner à un portrait de la dignité, on devra rénoncer à la pose pleine de naïveté et de grâce donnée cependant par le modèle, par cela seul qu'elle ne convient point au mode grave adopté pour ce portrait. C'est ainsi que la belle tenue accidentelle du modèle, bien qu'excellente en son genre et bien que conforme à la beauté de disposition optique, doit être rejetée, si pour sujet l'on a adopté des mœurs simples, modestes et ingénues, etc., etc. Dans ces cas, donc, on n'offrirait pas une ressemblance complète en copiant ces mêmes poses données par l'individu.

Il est certain que le meilleur parti à prendre dans un cas d'incertitude et de complication, c'est d'adopter une attitude très-simple, et qui ne soit nullement remarquée; mais, dans ce cas même, le portrait peut sembler manquer de caractère, car on exige, si toute la figure ou une grande partie de toute la personne est offerte sur ce portrait, que dans cette simplicité ressorte un caractère distinct. Or, je le répète, c'est ce caractère distinct qui est difficile à trouver, à imaginer, à réaliser, et peut-être à reconnaître quand il se présente. Le principe admirable de l'unité est dans ce cas l'égide et le grand moyen du peintre. L'attitude doit être une pour que la ressemblance soit une elle-même. Je ne reprendrai pas ici les leçons étendues que j'ai données ailleurs au sujet de ce précepte si utile et si important.

Mais, dira-t-on, voilà que vous nous inquiétez par ces mêmes difficultés que vous vous attachez à faire ressortir;

cepen dant tant de méfiance n'a point accompagné le génie des fameux portraitistes dont nous admirons les tableaux : d'ailleurs c'est le moyen de triompher de ces difficultés qu'il nous faut offrir ici, et non la recherche de tant d'obstacles. Je réponds d'abord que ces avertissemens au sujet de la difficulté de trouver une pose convenable sont des leçons, et servent déjà à garantir des mauvais choix. Je dirai ensuite que ces beaux portraits des maîtres n'offrent que rarement cette condition, et j'ajouterai même, en passant, que l'école anglaise nous fournit déjà des modèles supérieurs en ce point à ceux de plusieurs anciens maîtres célèbres. Enfin j'ajouterai que c'est beaucoup que d'avoir appliqué à cette question le principe de l'unité, et que tout artiste pénétrant saura, en s'en servant, découvrir d'excellens choix, tandis que tout artiste qui n'aura pas l'idée de ce principe, ou qui n'en aura qu'un sentiment fort vague, ne fera voir que des attitudes insignifiantes et contraires même au modèle, tout en les empruntant à ce modèle.

Pourquoi prendre tant de précautions, dira peut-être un peintre? Ne s'agit-il pas de copier l'individu-modèle et de répéter dans son portrait son attitude habituelle, puisque le modèle est la nature? Nous avons suffisamment expliqué ailleurs que le modèle n'est pas toujours la nature, et que celui-là pourrait se tromper beaucoup qui croirait que la pose habituelle du modèle est celle qu'il faut toujours choisir et copier sans modifications. Nous reviendrons sur ce point. Quant à ces précautions, à ces craintes qui déplaisent peut-être aux artistes peu profonds, je dirai qu'une foule d'observations pourraient être développées sur ces belles questions qu'ils trouvent de trop ici, questions dont

l'importance pourrait être démontrée par de nombreuses réflexions dont nous croyons devoir nous abstenir.

Nous avons vu qu'un portrait est une production d'art, et par conséquent une production philosophique, morale et utile : or, lorsque les modèles ont des défauts, soit dans la contenance, soit dans les manières et le geste en général, l'art doit, ou rendre haïssables ces défauts en les montrant avec leur caractère, ou il doit les déguiser, ou bien encore l'artiste doit renoncer à les peindre. Les rendre haïssables serait en faire une critique, que ne supporterait pas le modèle qui demande son portrait : les déguiser serait s'éloigner de la ressemblance : et renoncer à peindre de semblables personnes, serait le fait d'un artiste déterminé par un courage bien rare.

Les meilleurs portraits que nous connaissions, soit antiques, soit modernes, en marbre, en bronze ou en peinture, n'expriment point de laides mœurs : il n'y a que les misérables productions qui offrent de telles images; mais si un peintre s'est habitué, pour faire ressemblans ses modèles, à les voir en laid, il finira par représenter en effet la laideur, croyant obtenir une forte ressemblance. C'est ainsi que, sans qu'il s'en doute, il produira des caricatures, quelle que soit la nation à laquelle appartient la personne qui se soumet à ses pinceaux. Tous les Français il les représentera donc maniérés, toujours riants et indiscrets : il rendra gauches et pesans les Allemands; il fera d'un Italien un mauvais acteur de mélodrame, et d'un Anglais il en fera un être sec, froid et d'un sérieux très-comique. Or, la vraie théorie peut préserver de ces écarts, et garantir le portraitiste de semblables parodies. C'est donc aux qualités et non aux

défauts qu'un peintre de portraits doit faire reconnaître les nations, et cela parce que ses images doivent plaire et instruire.

Comment se fait-il qu'aujourd'hui tant de peintres de portraits ne produisent que des idées inconvenantes, triviales, et, en fait d'attitudes, ne sont que des ouvriers singes d'autres portraitistes? Ces peintres, tout en saisissant la ressemblance des visages, sont sans décence, sans goût, sans grâce, ne font reconnaître dans leurs ouvrages ni le rang, ni l'âge, ni le tempérament du personnage représenté; ou bien ils déguisent ces caractères sous un air emprunté. D'où vient qu'on a donné à ce magistrat une pose d'Adonis? Pourquoi cette fille de dix-sept ans prend-elle dans ce portrait un air de grande cérémonie? Souvent une veuve de quarante-cinq ans est représentée dans son portrait rêveuse et languissante comme la jeune bergère naïve et délaissée. Un commis a le port d'un généralissime; un prêtre se présente avec un maintien tout mondain; une marchande étale des airs de châtelaine; un savant fait voir bêtement du bout du doigt sa science dans un livre; le botaniste tient un brin d'herbe; le musicien, la main sur son clavier, cherche au ciel ses inspirations : le peintre est encaissé entre son chevalet, sa toile, sa boîte à couleurs, et il tient gauchement une planchette, appelée palette, puis une baguette, puis des pinceaux, etc., et il regarde hardiment les passans. Quels choix trivials, ridicules! et que ceux-là sont ignorans et ont l'esprit médiocre, qui applaudissent à ces peintures parce que les couleurs en sont vives, fondues, attrayantes, et parce que la face est ressemblante à celle de l'individu!

Par décence dans les portaits on ne doit pas entendre uniquement ce décorum qu'on obtient par des poses nobles, distinguées et propres aux gens élevés en dignités et aux personnes illustres; on doit entendre cette simplicité, ce naturel qui rappellent les belles mœurs et l'excellente éducation. Par décence, on veut dire ce maintien gracieux par son aisance, noble dans sa naïveté, remarquable enfin par son bon ton et par cette franchise qui est autant éloignée d'une négligence trop libre et trop familière que d'une hypocrisie, qui toujours est choquante : c'est donc cette retenue fine dans le geste et cette discrétion naïve qui sont tellement rares dans les portraits d'aujourd'hui, que, lorsqu'on leur compare ceux de Vandyck, de Tiziano, ceux de G. Terburg, etc., ces peintres semblent être autant d'artistes grecs en ce point.

Si tous les individus manifestaient au-dehors leurs mœurs et leur caractère par une attitude, une contenance toujours conformes à ces mêmes mœurs, le peintre n'aurait qu'à choisir parmi ces diverses poses données par le modèle, et toutes seraient vraies ou vraisemblables; mais les choses ne se passent pas ainsi. Des attitudes usitées chez tel individu expriment souvent fort peu le caractère qui lui est propre. Un homme simple et naïf a quelquefois des habitudes de corps qui dénotent la recherche et la prétention. Une personne dissimulée offre quelquefois les dehors de la sincérité. Sur dix attitudes empruntées au modèle, il n'y en aura souvent pas une seule qui lui convienne; et cependant il en existe une, et c'est celle-là qu'il faudrait trouver et qu'il faudrait répéter. Lors donc que le hasard sert mal le peintre, il faut bien qu'il ait recours à son imagination, à son discernement; il

faut qu'il modifie la donnée qu'il croit la meilleure; il faut qu'il combine et qu'il réalise enfin le mode du portrait par une attitude meilleure que celles qu'il a aperçues : et, quand il aura composé, saisi et fixé cette attitude, chacun trouvera qu'elle est vraie parce qu'elle est convenable. On reconnaîtra que c'est bien l'attitude du personnage, parce que cette attitude est celle qu'il devait avoir le plus souvent, et qu'il aurait peut-être eue en effet sans des causes accidentelles et étrangères à l'individu.

Voici un homme de soixante ans qui se pose ordinairement assis les deux mains placées sur les bras de son fauteuil, les deux genoux écartés et les pieds parallèles : faut-il absolument le représenter ainsi pour qu'il soit très-ressemblant? Non; car c'est vouloir seulement que les gens de sa maison le reconnaissent; ce n'est pas vouloir que chaque spectateur reconnaisse l'espèce du personnage, et devine ce qu'il est en ne voyant que son image. Le portraitiste ne doit envisager que le but de son art, et non la satisfaction de quelques parens, qui ne sont connaisseurs que quant aux comparaisons superficielles. Ajoutons qu'un bon portrait est ressemblant de loin et par la pose seulement, en sorte qu'en cachant la tête on peut reconnaître le personnage. C'est selon cette idée qu'opérait le peintre Sustermans; car, au dire de Lanzi, il couvrait la tête de ses portraits, afin de voir si on pouvait y reconnaître l'individu en n'en apercevant que le corps et l'attitude.

« Le plus grand défaut d'un portrait, dit Depiles, c'est » de ressembler à une personne pour laquelle il n'a point » été fait; car il ne se trouve pas dans le monde deux per- » sonnes qui se ressemblent. » Je pense que le plus grand

défaut d'un portrait c'est de ne pas ressembler à l'original, bien qu'on ait copié une attitude offerte par cet original.

Ce n'est pas tout d'avoir calqué cette pose, cet air, ce mouvement général; il faut que cette pose donne au spectateur l'idée juste du modèle, l'idée de son caractère et de ses manières habituelles : car ce modèle, lorsqu'il agit, lorsqu'il marche, lorsqu'il repose, chacun le reconnaît malgré ces diverses façons d'être; soit qu'il se présente de côté, soit qu'on le voie de face, par derrière ou de loin, cette manière d'être subsiste et est toujours à lui. Enfin cet individu porte son caractère comme une plante porte son odeur, comme un instrument de musique porte son espèce de son. Mais, encore une fois, s'il est possible que cent mouvemens différens, cent poses diverses aient lieu selon ce caractère, il n'y a dans l'art, et pour un portrait excellent, qu'un petit nombre de ces poses qui conviennent, c'est-à-dire qui expriment complètement le sujet, qui soient en tout conformes à l'art, et par conséquent essentiellement ressemblantes.

Je conclus qu'il faut presque toujours faire des tentatives, c'est à dire essayer plusieurs poses empruntées au modèle, et que, dans l'examen et la comparaison de ces poses diverses, il faut toujours avoir en vue l'unité du sujet ou du caractère. Je conclus que tous les changemens, toutes les modifications doivent tendre à ce but; et que l'attitude sera ressemblante, plutôt quand elle sera devenue vraisemblable que quand elle sera répétée sans aucun choix ni combinaison d'après le modèle : celui-ci ne donnant que très-rarement des poses réellement convenables et excellentes. Quant au moyen de bien répéter d'après le

modèle ces poses d'essai, je suis convaincu qu'il faut employer celui de la vitre et non le moyen seul de la la vue (voy. le chapitre 304.); car, pour peu que le peintre ait esquissé ces poses sans justesse, elles le tromperont indubitablement.

Quant à ces mêmes modifications ou tentatives, il conviendra de les faire à l'aide de cartons découpés et dont les parties seront rendues mobiles, ou bien encore par construction, car les modèles se prêtent rarement à ce plus ou à ce moins que sait si bien sentir et exiger un dessinateur habile. (Voy. pour ces deux moyens le chap. 285.) Et je suppose toujours que ce dessinateur habile recherche autant la naïveté, et les mouvemens, pour ainsi dire, spontanés que les mouvemens convenables par leur expression, leur clarté de signification et leur beauté.

En résumé, ce n'est point une chose facile que d'obtenir une pose convenable et ressemblante; car elle doit être semblable, non à telle ou telle pose en particulier, mais à la pose qui est naturelle en général à tel ou tel individu; lequel individu peut d'ailleurs être représenté dans une situation d'esprit quelconque, de laquelle dépende telle ou telle situation corporelle, tel ou tel geste, etc.

Mais ne rendons pas cette intéressante question plus subtile qu'elle ne l'est effectivement.

CHAPITRE 546.

DE LA RESSEMBLANCE DES PORTRAITS PAR LA PHYSIONOMIE.

En considérant ici ce qui concerne la ressemblance des portraits par la physionomie, nous faisons absolument abstraction de la question relative aux formes, relative aux os, aux muscles, à la proportion, et enfin à l'anatomie; c'est-à-dire que nous n'entendons parler que de ce que l'on appelle l'air, la mine, l'expression du visage, le caractère de tête. L'expérience de tous les jours démontre à chacun que beaucoup de physionomies se ressemblent, même avec des formes dissemblables; et les peintres, qui auront employé nos procédés reconnaîtront que l'on peut changer et embellir les proportions d'une tête, sans en changer la physionomie. J'ajouterai même, en passant, que cet embellissement des formes favorise la ressemblance de la physionomie.

Qu'est-ce qu'on doit entendre par ressemblance de physionomie dans l'art noble de la peinture? Par cette ressemblance on ne doit pas entendre seulement le calque fidèle du modèle, avec l'expression de son visage, mais plutôt la ressemblance du type indiqué plus ou moins incomplètement par le modèle; plutôt ce que la nature a eu tendance à faire que ce qu'elle a fait réellement sur cet individu; plutôt enfin, l'idée générale de l'espèce de figure du modèle que la répétition de cette figure en par-

ticulier. En ceci, je me trouve d'accord avec de sages théoriciens, et entr'autres avec J. Reynolds, cet habile peintre qui a dit : « La ressemblance et la grâce consistent » plus à saisir l'air général de la physionomie qu'à imi- » ter avec une exactitude servile chaque linéament en » particulier. » Je me rencontre aussi avec les auteurs de l'Encyclopédie méthodique, qui assurent que la représentation qui résulterait d'un moule pris sur la figure même du modèle, produirait une ressemblance moins vive, moins frappante que la peinture, qui saurait donner l'idée générale de cette physionomie. Et qu'on ne croie point que ce ne soit pas recommander la vérité que de recommander ce principe. Avec ce principe on est plus vrai; on est vrai à la manière des Grecs, qui, une fois qu'ils avaient rétabli proportionnellement l'ordre par les embellissemens, copiaient avec une exactitude servile et le caractère des formes et la physionomie. Cet amour des Grecs pour l'imitation vraie et pour la ressemblance est même démontrée par plusieurs passages des auteurs anciens.

Pline le jeune était tout plein de cet amour extrême pour la vérité, lorsqu'il écrivait à Sévère : « Choisissez le » plus excellent peintre, pour faire les copies des por- » traits de Cornélius Népos et de Titus Cassius; car s'il » est extrêmement difficile de saisir la ressemblance dans » un original, combien l'est-il davantage dans une copie ? » Tâchez, je vous prie, qu'elle ne s'en écarte en rien, » pas même pour faire mieux. »

Pline le naturaliste dit que « la vérité dans les portraits » d'Apelles était si grande, qu'un certain faiseur d'ho- » roscope disait, en les voyant, tout ce qui était du tem-

» pérament de la personne peinte, et les choses qui de-
» vaient lui arriver. » N'est-ce pas le même auteur qui
écrivait encore : « Qu'Aristide avait peint un malade avec
» tant de vérité, que les médecins décidèrent combien il
» avait de tems à vivre? »

Mais il faut bien se persuader que, par imitation et nature, les Grecs entendaient autre chose qu'un moule et qu'un calque, autre chose que des individus. L'art de mouler en plâtre les visages n'eût rien rapporté à la peinture et à la sculpture, si cet art ou ce moyen n'eût été mis entre les mains d'artistes savans, qui surent, comme Lysippe, habilement modifier ces empreintes. Au reste, puisque la physionomie est quelque chose de si fugitif et de si variable, ne faut-il pas un principe et une règle, pour ne pas s'écarter du but? Or ce but c'est l'unité de la physionomie, unité qu'on a appelé souvent l'idéal d'une physionomie. Lors donc que la figure du modèle change, le peintre ne doit plus copier; mais il doit travailler pour le but ou pour l'unité adoptée et déterminée soit par la nature, malgré ses momens incertains, soit par l'art, malgré les difficultés de répéter la nature.

Ce qui est difficile, ce n'est pas de sentir vivement les physionomies des modèles-portraits, mais c'est d'adopter l'unité de physionomie convenable et propre à la ressemblance. La faculté de sentir les physionomies est donnée à tous les hommes; il semble même que certains animaux en soient pourvus : en effet le chien lit très-bien sur la figure de son maître les sentimens qu'il lui importe de connaître. La méfiance, la confiance s'inspirent au premier abord; et l'homme, pour sa propre conservation, s'exerce constamment dans cette étude des physionomies de ses

semblables. Mais les observer sous le rapport de l'art, sous le rapport du vraisemblable, sous le rapport du beau, c'est ce que peu de savans ont su faire; c'est ce que Lavater a négligé, et c'est ce que le peintre doit faire constamment.

Une des grandes difficultés qui embarrassent le peintre, c'est le choix d'une unité quelconque de physionomie à adopter parmi les airs de tête incertains, changeans, insignifians d'un individu; ce choix exige non seulementde la sagacité, mais une grande force de jugement. Il s'agit de faire ressemblant; il s'agit de rendre le portrait moral, il s'agit de le rendre beau; et pour arriver à ces conditions, qu'est-ce que le peintre a devant les yeux? Une figure laide; un air, une mine sans caractère, ou bien un air apprêté, ou bien une grimace. Les peintres de portraits maudissent souvent leur destinée; mais pourquoi se sont-ils faits peintres de portraits? Pourquoi se chargent-ils d'exécuter et de fournir le portrait au premier individu qui se présente à eux, offrant ses écus en échange de sa ressemblance? Ces peintres voudraient-ils qu'ici nous leur donnions le secret de se faire un nom, de faire fortune, de plaire au public? J'espère qu'ils ne seront pas aussi exigeans : toutes nos recherches ne sont donc adressées qu'aux artistes, qui ont le loisir et la ferme volonté de bien faire. Ainsi je dis que, lorsque les individus à figures triviales, bêtes et laides se présentent à l'artiste en lui demandant leurs portraits, celui-ci doit poliment s'en débarrasser, la faculté de choisir étant la première faculté dont un véritable artiste doive se ménager la jouissance.

Lorsque l'unité de physionomie la plus habituelle au

modèle, est laide et contraire à l'art, le peintre est forcé de renoncer à cette physionomie, et d'en découvrir une qui, bien que passagère, soit caractéristique et susceptible d'intéresser. Un artiste instruit parviendra toujours à faire ressortir cette physionomie; et, à l'aide de ce même choix, il obtiendra une plus grande ressemblance. Il est convenable encore, dans le cas où le modèle aurait une physionomie ingrate, de ne la copier que dans les instans de calme, et lorsque les traits sont peu agités; par ce moyen la modification sera faite par la nature elle-même. Enfin, moins il y aura de physionomie sur le modèle, plus il faudra s'attacher à en rendre avec exactitude les formes et les couleurs; plus il faudra s'attacher à faire ressembler par les autres caractères de la figure; et peut-être que dans ces cas la représentation que l'on ferait de toute la figure, vue dans son entier, serait d'un choix plus ingénieux que la représentation du buste seulement.

Toutes ces difficultés paraîtront grandes à l'artiste qui aura l'esprit peu méditatif, ou qui, lorsqu'il se trouve en présence du modèle, se laisse importuner par des conversations indiscrètes. En effet les personnes qui se font peindre tâchent de se désennuyer comme elles peuvent, et elles multiplient les questions les plus fatigantes ou des récits capables de distraire le peintre, et auxquels il est obligé, par politesse, de prendre part. Des conversations soutiennent, il est vrai, la physionomie du modèle; mais presque toujours elles détournent l'artiste de l'application qui lui est si nécessaire. Lorsque Léonard de Vinci faisait le portrait de Maria-Lisa, femme de Giocondo, gentilhomme florentin, des musiciens étaient chargés

d'entretenir les traits de cette dame dans une douce hilarité, et pendant ce tems Léonard de Vinci était tout entier à son ouvrage [1].

Ajoutons maintenant un certain nombre d'observations relatives à la ressemblance par la physionomie.

Le choix d'aspect sous lequel on représente un portrait est très-important; en effet une face ronde conserve plus son caractère rond si elle est vue de face; et de même une tête maigre, ayant un nez saillant, sera mieux exprimée si elle se présente de trois quarts. Indépendamment de ces choix favorables à la ressemblance, il y a encore le choix d'aspect qui fait voir les têtes ou plus en dessous, ou plus en dessus, ou plus ou moins inclinées, etc. La physionomie est donc plus ou moins aisée à saisir étant vue sous l'un ou sous l'autre de ces aspects.

Le peintre doit éviter de terminer les parties du visage l'une après l'autre, mais il doit les traiter toutes ensemble; et, après avoir représenté la joue qui est la plus développée, il doit passer immédiatement à celle qui est vue en raccourci. Cette méthode est essentielle, puisque la même affection morale s'exprime à la fois sur les deux parties correspondantes et même sur toutes, aucune n'étant, pour ainsi dire, exempte de l'influence de cette affection morale dominante. La bouche ne sourit pas seule; les yeux, le nez, le front ont aussi chacun leur manière de rire. La parité et l'harmonie des parties sont donc d'une grande influence sur l'expression d'un caractère quelcon-

[1] Ce portrait qui est une des plus précieuses productions de la peinture sous le rapport du dessin, du modelé et du fini, fut acheté par François Ier. 4,000 écus d'or, ce qui représenterait aujourd'hui plus de 45,000 fr.

que et sur la ressemblance; c'est pour cela que le peintre ne peut traiter une partie de la tête sans s'occuper de celles qui y correspondent, et sans accorder ainsi tous les traits à-la-fois.

Comme le nez ne change presque pas dans l'état calme, il est important de le dessiner avec plus de justesse encore que les autres parties qui sont plus susceptibles de varier.

Les ressemblances chargées ou les caricatures donnent une très-mauvaise idée du talent du peintre; en effet la ressemblance (pour me servir d'une expression de Milizia) doit faire l'éloge du modèle.

Le rire dont les ignorans prétendent embellir la physionomie est presque toujours une sottise qui choque les gens de goût. On en peut dire autant de l'air gracieux, qui est presque toujours une grimace: aussi les plus beaux portraits font-ils voir une physionomie calme, qui favorise l'expression du caractère de l'individu.

Un portrait flatté n'est pas un portrait peint en beau, car la flatterie est une fausseté. Le peintre de portraits doit résister à la coquetterie de certains modèles qui exigent des embellissemens capables d'altérer la ressemblance. C'est après avoir été obsédé par une dame de cette espèce, dont la bouche, selon elle, n'était jamais assez petite, qu'un peintre lui répondit: « Si vous le vou- » lez, Madame, je n'en mettrai pas du tout. » Je ne sais où on lit les vers suivans faits en critique de ces pitoyables déférences :

Que l'art du peintre est beau! comme il est précieux !
Aux dépens de la bouche il agrandit les yeux.

Ce qui a été dit sur les embellissemens dont le résultat est de rendre l'image plus ressemblante (voy. vol. VI, chap. 232.); ce qui a été expliqué aussi au sujet de l'orthographie, et des positions de la tête, nous dispense d'entrer dans aucun détail sur ces divers procédés. (Voyez encore les chapitres 274, 275, 280, etc., où ces questions sont traitées.)

CHAPITRE 547.

DE LA RESSEMBLANCE DES PORTRAITS PAR LES VÊTEMENS, LA COIFFURE, etc.

Il paraît étrange de rencontrer des opinions diverses au sujet de la ressemblance qu'on doit ou qu'on ne doit pas observer quant au vêtement, à la coiffure, etc., dans un portrait. Il y a tant de tableaux-portraits qui démontrent combien sont désagréables, laides et triviales les images qui n'offrent que des calques sans choix et sans art des vêtemens des individus; il y a aussi tant de portraits qui, sortis du pinceau de peintres habiles et philosophes, qui font voir de la décence, de la beauté, de la grâce même dans les vêtemens, vrais, vraisemblables et qui sont enfin convenables à l'individu-modèle, bien qu'ils n'offrent pas la répétition servile de toutes les pièces de leur habillement, que tant d'exemples, dis-je, auraient dû fixer les idées et accorder tous les artistes sur la question qui nous occupe ici. Il importe donc de découvrir la cause de cette incertitude, et d'éclaircir ce point très-

important de la peinture. Mais, puisqu'on ne s'entend pas sur la définition de l'art de la peinture, et puisqu'on ne s'entend pas sur le vrai principe du beau, il n'est pas surprenant qu'on ne s'entende pas non plus sur cette question. Ce qu'il faudrait donc avant tout, ce serait de déterminer s'il convient toujours de faire beau, et ensuite de déterminer en quoi consiste le beau.

Les prétendus connaisseurs, étrangers à la définition de la peinture, ne manquent pas de dire que c'est être vrai que de répéter avec exactitude toutes les pièces du vêtement du modèle, ainsi que leurs formes, leurs couleurs. Ils prétendent que c'est une licence insupportable que de changer quelque chose de leur habillement; et en cela ils sont soutenus par cette foule de peintres de portraits qui n'ont d'autre but que de faire trouver ressemblante au prime abord la personne peinte, et qui n'aspirent qu'au suffrage des parens, des petits enfans et des gens de la maison. Voici au reste comment s'expriment ces prétendus connaisseurs :

« Puisque le but du peintre de portraits, disent-ils, est
» la ressemblance individuelle, il doit vêtir et coiffer la
» personne qu'il représente, comme on a coutume de la
» voir coiffée et vêtue. Un homme qui change considéra-
» blement sa manière de se mettre n'est souvent reconnu
» qu'avec une sorte de peine par ses amis, et ne l'est pas
» du tout par les personnes qui lui sont moins familières.
» Il est déguisé; et n'est-il pas absurde de se déguiser
» pour avoir son portrait, et de se plaindre ensuite quand
» ce portrait n'est pas aisément reconnu, lorsqu'on serait
» à peine reconnu soi-même sous ce déguisement? On a
» cependant vu ces peintres mettre ces déguisemens à la

» mode, et faire d'une coquette minaudière une Diane ou
» une Junon. »

Tout ce qu'il y a de monstrueux dans ces choix n'est point une raison de critiquer les peintres qui n'ont pas voulu être les copistes serviles des tailleurs et des perruquiers, et s'il a paru des portraits extravagans, sous le rapport du costume fantastique, bizarre et détestable, cela ne prouve point qu'il ne faille jamais choisir, jamais changer ni modifier, et qu'il n'y ait rien de mieux à faire que de répéter, comme dans une glace, la personne qui demande son portrait, et de la répéter avec tout son costume quel qu'il soit.

Comme nous nous sommes étendus sur cette même question au chap. 153, et que nous en avons touché aussi quelque chose en parlant du costume, nous nous contenterons ici de quelques observations particulières, renvoyant le lecteur à ce même chap. 153, vol. IV, pag. 629.

Je rappellerai donc que bien qu'un portrait doive être la ressemblance d'un individu, et qu'on doive peindre ses mœurs, on peut le faire sans répéter ce que ses vêtemens ont de laid et de ridicule, et qu'on doit se persuader que le but de la haute peinture ne saurait être le même que celui de la gravure, chargée parfois de faire passer à la postérité les usages et les costumes de tous les tems. Si une des conditions essentielles d'un portrait était le costume, c'est à dire l'exactitude des détails dans le costume, je dirais que non-seulement il faudrait adopter et représenter ce même costume, mais qu'il faudrait que toutes les parties de l'habillement, de la coiffure, de la chaussure, que toutes les boutonnières, toutes les cou-

tures fussent rendues avec une fidélité scrupuleuse; j'en dirais autant des meubles et de toute l'architecture et menuiserie de l'appartement; mais, j'ai cru l'avoir démontré, cette rigoureuse imitation est du domaine de l'historien, de l'antiquaire et du costumier, et n'est point inhérente à l'art noble de la peinture. Ce que doit se proposer le peintre en offrant la ressemblance d'un individu, c'est de produire une figure dont le caractère moral et physique soit très-sensiblement manifesté : le but c'est d'exprimer la physionomie, le maintien, le tempérament et les mœurs de l'homme, mais non ses habits et sa garderobe. Si le siége sur lequel il doit s'asseoir, si le site dans lequel il est vu sont simples, cela ne prouve pas qu'il faille précisément et exclusivement représenter ce même siége, sa même table et tout son mobilier; c'est par des généralités fortes et non par des particularités sans caractère qu'on rendra un portrait moral et bon à être vu dans tous les tems. On fait voir près de Paris la table et le bois de lit qui servirent à J.-J. Rousseau. Est-il dit qu'il faille, pour le portrait en pied qu'on tracerait de cet illustre Genevois, représenter cette même table, ce même bois de lit? non; il suffira que les meubles, dans ce tableau, soient de la même simplicité que ceux dont il avait l'habitude de se servir, car le vraisemblable dans ce cas suffit.

N'est-il pas absurde et indigne de l'art noble de la peinture de vêtir ses modèles de toutes sortes de pièccettes, friperies et brinborions, parce qu'il a été du bon ton, pendant quelques mois et du tems de ce modèle, de s'affubler de ces brinborions? Pourquoi ne pas oser diminuer le nombre des pointes ou des boutons? Pourquoi craindre

de donner à l'habit de l'ampleur lorsqu'il est en gaîne, de le rendre plus pittoresque, plus décent quand il est laid et trivial : ces changemens, dis-je, ne sont-ils pas dans la nature comme dans l'art? Aujourd'hui que nous ne pouvons pas regarder l'image de nos aïeux sans rire de leur costume, nous prétendons que nos accoutremens paraîtront sans ridicule à nos neveux. Nous nous accoutumons à nos modes; elles ne nous choquent nullement, elles sont même de bon ton. Les gens du monde exigent impérieusement que, dans les portraits, ce bon ton se manifeste par la copie scrupuleuse des niaiseries des modistes ou des inventions de quelqu'aimable sot à la mode.

« Comment les artistes du siècle prochain (écrivait » M. Levesque, vers la fin du dix-huitième siècle) pour- » ront-ils représenter les hommes qui vivent aujourd'hui? » Un gilet court et serré, un habit qui n'habille pas, un » collet élevé qui cache le col et une partie des joues, » tout le vêtement enfin étroit et collé sur la peau, voilà » ce que la mode actuelle prépare aux artistes futurs, ce » vêtement semble montrer le nu, et n'en cache en effet » que les beautés, c'est à dire les mouvemens variés des » muscles, les finesses des articulations, la fermeté des » parties apparentes des os, qui contraste avec la mollesse » ondoyante des parties musculeuses. Un homme tran- » quille rappelle moins l'idée d'un être vivant que celle » d'une momie envelopée de bandelettes. »

« Que les peintres et les sculpteurs anciens étaient heu- » reux, disait Reynolds! qu'ils avaient en cela d'avantages » sur nous! Ils vivaient dans des tems où la nature se pré- » sentait toujours à eux dans sa vigueur et dans sa naïve » simplicité : ils n'avaient qu'à suivre ce qu'ils voyaient;

» et nous devons presque toujours fuir ce que nous » voyons. »

Watelet a dit :

« Mais de nos vêtemens la gênante structure
» Contredit à la fois et l'art et la nature. »

Cependant les peintres d'aujourd'hui ont de grands avantages en ce point sur ceux du siècle dernier, et s'ils ne sont pas aussi bien servis que les Rubens et les Tiziano, ils ont à leur disposition des vêtemens susceptibles de belles combinaisons. Les manteaux, les schalls, les redingotes, les coiffures, les pantalons, ne sont point absolument défavorables au pittoresque. Mais, avec tous ces moyens, un peintre sans génie fera toujours des magots; et par ce mot sans génie, j'entends dire ici sans bon goût acquis, et sans la théorie et la pratique du beau.

Ainsi répétons-le; un portrait doit être pour tous les tems; il s'agit de peindre la personne et non les habits; il s'agit de peindre ses mœurs, et non la mode de son tems; enfin ce sont ses habitudes, et non les idées de son tailleur qu'il s'agit de faire connaître dans ce portrait. Un mot de Quintilien, recueilli par J. Reynolds, ne sera pas de trop ici. « Ceux, dit cet orateur, qui s'arrêtent à » l'apparence extérieure des choses pensent trouver plus » de beautés dans les personnes bien ajustées, bien fri» sées et bien fardées, que dans la simple et belle nature; » comme si la beauté ne dépendait que de la corruption » des mœurs! »

Le grand fléau du peintre de portraits, c'est donc la mode. Ce qui enlaidit, ce qui rend trivial et burlesque le plus grand nombre de nos portraits, c'est notre soumis-

sion au despotisme de la mode. Cette mode a un tel empire que ce que l'on appelle costume pittoresque, pour le différencier du costume individuel, n'est cependant que le costume à la mode un peu modifié. La mode récente rend ridicule la mode passée : les collections de modes surannées nous paraissent horribles. Nous ne pouvons pas croire que les êtres affublés selon ces modes aient eu, je ne dis pas du goût, mais même le sens commun; enfin nous en avons pitié. Cependant c'est la même routine stupide qui nous aveugle aujourd'hui; et, bien que nos habits soient ridicules d'une autre façon, nous ne les croyons pas ridicules.

Certes, s'il appartient à quelqu'un de discerner ce qu'un vêtement a de beau ou de laid, tant pour les yeux que pour l'esprit, c'est surtout au peintre. Ce dernier doit, malgré les influences de la mode, conserver sa sensibilité et son discernement artistiques : il doit être choqué, impatienté de tout ce qui est contraire à la beauté, à la décence, à la dignité de l'homme; il doit s'indigner à la vue de ces trivials accoutremens qui nous humilient sous la domination de la mode, cette déesse qui nous bafoue sans cesse, qui nous fait jouer le rôle des singes ou des poupées que soumettent à leurs baroques fantaisies les enfans occupés à les affubler à leur gré.

J'ai déjà cherché à démontrer que Tiziano, que Rubens, Lebrun, Vander-Meulen, etc., embellissaient sur leurs tableaux les vêtemens, les parties de vêtemens de leurs modèles. Je ne répéterai rien à ce sujet, et je me contenterai de dire que si Vandyck, Tintoretto, Frankhals et tous ces maîtres se fussent contentés de copier sans choix les costumes dans leurs portraits, on eût vu les

peintres inférieurs réussir aussi bien que ces maîtres dans l'art des ajustemens; or c'est par ce choix surtout qu'ils leur sont inférieurs.

Non, il faut que l'habile peintre de portraits, ou, pour mieux dire, il faut en peinture retenir et copier ce qui est beau dans la nature; mais il faut corriger ce qui est défectueux, laid et inconvenant. Les corrections, les embellissemens s'opèrent par les grandes combinaisons qui associent, qui déplacent, qui divisent, qui agrandissent les grandes masses; elles se font aussi par les combinaisons qui améliorent les parties, qui leur donnent un aspect, une position, un tour, un mouvement, un jeu pittoresque, bien adaptés au sujet. Ce que nous avons dit sur la beauté, sur les lignes, sur les masses, les couleurs, etc., doit donc trouver son application ici.

Mais prescrivons au peintre le seul préservatif efficace contre l'autorité tyrannique de la mode, et contre le mauvais goût : c'est l'étúde assidue des productions des anciens. Oui, pour apprendre à bien ajuster des portraits de nos jours, il faut savoir ajuster des figures selon le beau goût des anciens. Pour retourner avec grâce le pan d'un habit, pour arranger les plis d'une robe, pour disposer des cheveux, même selon la mode, il est indispensable d'avoir été à l'école des anciens. L'étude des Vénitiens, des Flamands sera d'un grand secours, il est vrai, dans cette même étude du bon goût en fait d'ajustemens, mais ces maîtres doivent servir plutôt à nous faire comprendre comment doivent s'appliquer les lois de la théorie du beau, qu'à nous prescrire des types assurés. En effet on peut très-bien emprunter ce qu'il y a de grand d'ingénieux et de pittoresque dans les exemples de ces

maîtres, sans adopter ce qu'ils peuvent offrir de barbare et de laid.

Enfin si un vêtement à la mode est un contre-sens, sur certain individu, faut-il donc l'adopter pour son portrait? La coiffure d'une fille de treize ans est la même aujourd'hui que la coiffure d'une femme de trente ans; n'en est-il pas ainsi de sa robe? etc. Or je demande s'il est possible que ce même costume convienne à toutes les deux. Les duchesses aujourd'hui ne sont guère mieux mises que leurs femmes de chambre; telle est la mode : conviendra-t-il de les vêtir l'une et l'autre semblablement dans un portrait? Si donc il y a des habits qui sont contraires au caractère, aux mœurs des gens, je dis qu'il ne faut pas les en vêtir en peinture. Il y a des effets optiques absolument opposés au mode dans lequel il convient de représenter tel ou tel individu; ces effets optiques doivent être laissés au choix du peintre. Sous Louis XV, les dames de la Cour et les demoiselles de la ville s'entouraient la tête d'une étoffe noire, qui se repliait comme la capote d'un cabriolet : on voit plusieurs portraits illustres affublés selon cette horrible bizarrerie; mais si pour une veuve âgée il y avait convenance dans une telle coiffure, n'était-elle pas absurde et affreuse pour les jeunes demoiselles? Cependant, au tems où régnait cette mode, personne ne la trouvait étrange. Le noir et le blanc ne choquent guère : et au noir on peut associer des accessoires qui l'égaient; mais les formes et les couleurs ont un langage, et ce langage doit être conforme au vraisemblable et à la nature du sujet ou du tableau.

Combien d'observations ne pourrait-on pas ajouter ici! Enfin ne soyons pas les dupes des personnes qui préfèrent

la mode au bon sens, bien qu'elles en sentent l'absurdité; ne soyons pas non plus les dupes du peintre qui est le premier à rire de la grotesque tournure que donne à un portrait tel ou tel costume ou vêtement, qu'il consent néanmoins et très-volontiers à étaler et même à exagérer : les uns et les autres reconnaîtront la justesse de notre critique. Cependant à ceux-là il faut un portrait selon le goût du jour : cela entre dans leurs calculs de vanité; et à ceux-ci il faut l'argent de ceux qui récompensent volontiers leur soumission. Mais, dira-t-on, pourquoi mettre tant d'importance à ces bagatelles? je répondrai qu'il en faut mettre, parce que la fonction des artistes est d'influer sur le goût des sociétés, en propageant dans tous les tems les vrais modèles du beau.

CHAPITRE 548.

DU CLAIR OBSCUR FAVORABLE A LA RESSEMBLANCE DES PORTRAITS.

Il s'agit ici, non de l'obligation où est le peintre de mettre de la beauté dans le clair-obscur de ses portraits, mais il s'agit particulièrement du choix du clair-obscur considéré sous le rapport de la ressemblance, ainsi que de son caractère par rapport au caractère du portrait.

La moindre expérience suffit pour apprendre que telle lumière fait paraître une physionomie avec plus d'unité et d'évidence, et que telle autre lumière est contraire à cette même physionomie. Il y a des jours sous lesquels

les gens sont, pour ainsi dire, plus ou moins ressemblans; d'autres sous lesquels ils ne le sont même pas du tout. Ainsi le choix d'une lumière ouverte ou serrée, vive ou adoucie, basse ou élevée; et de plus le choix d'un air sombre ou gai contribuent beaucoup à cet accord ou à cette discordance entre le sujet et son apparence, entre l'espèce ou le caractère de physionomie et le clair-obscur qui la rend sensible à nos yeux. Puisqu'il y a un mode dans chaque portrait, dans chaque expression de tête, de même qu'il y en a un dans tout l'ensemble d'un grand tableau, il faut qu'il y ait, entre ce mode et entre le clair-obscur qui l'exprime, une harmonie frappante; harmonie qui est, comme on le sait, le but et la fin de l'art.

Malgré la justesse de ces observations, on ne voit pas que les peintres emploient des lumières différentes pour éclairer leurs divers portraits. Presque toujours ils n'en ont qu'une seule. Un vieux militaire, un enfant blond et frais, une fille pâle, une personne riante, une personne triste, tous ces modèles sont vus dans le même atelier, sous le même jour, et souvent à la même place. Chez les anciens peintres vénitiens, au contraire, on remarque des essais variés au sujet du choix de clair-obscur, et il paraît que ces tons clairs et légers, qu'on remarque dans les ombres sur plusieurs anciens portraits de femme, n'ont pas été éclaircis de caprice par ces peintres, mais répétés d'après des effets naturels, doux et ingénieusement ménagés dans le site même. Parmi tous les spectateurs qu'on voit dans les loges de nos salles publiques, et qu'éclaire une seule espèce de lumière, celle du lustre, on en remarque auxquels cette lumière ne convient pas du tout, d'autres qui

paraissent avec avantage sous ce jour artificiel. On est choqué de voir des figures délicates et gracieuses exposées à cette lumière serrée et dure, qui ne déplait pas sur certains visages mâles et ressentis; en sorte qu'on hésite souvent à reconnaître certaines personnes vues sous cette lumière. La même remarque doit se faire au sujet de la ressemblance des acteurs; car, lorsque l'on couvre la ligne de lampes qui d'en bas éclairent la scène, et que les acteurs ne se trouvent plus éclairés que par le lustre de la salle, ils semblent avoir une toute autre physionomie. Cette raison seule devrait entr'autres faire renoncer à l'usage barbare d'éclairer la scène de nos théâtres par le bas. En effet telle actrice qui paraît laide sous cette lumière offre au contraire une physionomie heureuse lorsqu'on la voit sous un jour ordinaire et venant d'en haut. Mais ne suffit-il pas, pour renoncer à ce moyen absurde d'éclairer la scène, de remarquer qu'il est impossible qu'une physionomie quelconque soit frappante par son unité et par ses variétés, dès qu'un jour aussi importun la décompose?

Ainsi non-seulement une lumière venant de bas, de côté, à pic, ou dans toute autre direction, est défavorable ou favorable à la ressemblance d'un portrait; mais tout le clair-obscur qui résulte de telle ou telle espèce de lumière lui est favorable ou défavorable aussi. On peut donc dire qu'il y a des jours dont l'effet optique est absolument contraire à l'unité de physionomie et de caractère appartenant à l'individu représenté.

CHAPITRE 549.

DU COLORIS FAVORABLE A LA RESSEMBLANCE DES PORTRAITS.

La ressemblance de carnation dans un portrait exige les opérations les plus délicates et les calculs les plus exacts. Souvent l'exagération que nécessitent la grande distance et la grande dimension de l'image, lorsqu'elle est placée dans un lieu vaste, conduit à des erreurs, et fait que le peintre outrepasse la vérité. D'autres fois le peintre reste au-dessous du coloris du modèle, parce que ses teintes s'affaiblissent sous le jour et dans le site obscur et défavorable où le portrait est exposé. Plusieurs grands coloristes ont donc quelquefois outré le coloris, et Rubens s'est attiré parfois ce reproche. On a fait le reproche contraire à des coloristes faibles, et cependant ils ne visaient qu'à l'exactitude des carnations; mais, faute de science, ils n'ont point atteint le but, et restant au-dessous de la nature, ils n'ont fait voir que des carnations beaucoup trop pâles, comparées à celles de leur modèle.

Outre ce choix du jour favorable ou défavorable à la ressemblance dans le lieu où est exposé le portrait, il y a à examiner le choix de teinte du jour, ou, pour mieux dire, du luminaire sous lequel on place ou on suppose placée la personne dont on fait le portrait. Un jour bleuâtre et froid est peu favorable au développement des teintes d'une carnation blonde; un homme pâle est moins res-

semblant sous un jour chaud et doré, etc.; une femme flétrie semble plus flétrie encore sous un jour qui, indépendamment de son obscurité, se trouve être d'une teinte qui peut détruire les faibles restes de cette carnation.

Mais non-seulement c'est par le choix d'un luminaire de telle ou telle teinte, c'est aussi par le choix des draperies, des fonds, des meubles de telle ou telle couleur, que l'on favorise l'apparence ou l'unité d'apparence de la carnation du modèle. Au chapitre 466 nous avons parlé de l'influence des luminaires colorés sur les carnations; et au chapitre 465 nous nous sommes assez étendus sur le choix des oppositions favorables aux carnations.

Il ne nous reste ici qu'à dire un mot sur le choix des couleurs qui concordent avec le caractère ou l'expression du modèle, et dont l'association, loin d'être défavorable à cette ressemblance du caractère du portrait, le fait ressortir au contraire avec avantage. Est-ce faire ressemblante une personne mélancolique que de l'accompagner de draperies, de vêtemens d'un rouge dur et éclatant? Est-ce aider à la ressemblance, par un choix vraisemblable, que de représenter vêtu de couleurs tendres un personnage fier et impétueux? La couleur des vêtemens, ainsi que celle du fond et de tout ce qui accompagne le portrait, comporte toujours un caractère, une expression; or c'est ce caractère qu'il convient de bien choisir, afin qu'il puisse être convenablement adapté au sujet, et qu'il produise ainsi une heureuse unité dans le mode de tout le tableau, et par conséquent l'harmonie et la beauté.

CHAPITRE 550.

OBSERVATIONS SUR LA MARCHE GÉNÉRALE QUE LE PEINTRE DOIT SUIVRE DANS LA REPRÉSENTATION DES PORTRAITS. — REMARQUES SUR CERTAINS PROCÉDÉS OU POINTS PARTICULIERS.

Bien que la marche qu'il convient de tenir pour commencer, suivre et terminer un portrait soit facilement pressentie par l'élève qui aura étudié notre théorie, nous avons cru qu'il serait utile de rassembler ici quelques nouvelles observations à ce sujet.

La première chose à faire, quand on entreprend un portrait, c'est d'observer et de bien connaître la personne qu'on doit peindre, de bien déterminer à quel caractère elle appartient, et dans quel mode il convient de la représenter, afin de pouvoir faire de ce portrait un tableau utile. Après ces premières recherches, il faut concevoir deux ou trois manières d'exprimer cette idée, ce caractère, ce mode. Ces préparatifs préoccupant déjà l'imagination du peintre, il doit procéder à l'esquisse dessinée, dans laquelle il tâchera de réaliser sa pensée. Il ne doit pas craindre de refaire souvent, ni d'essayer plusieurs combinaisons, car la première ne rend pas toujours bien le sujet. Si l'idée commence à se manifester, quant au choix qu'il conviendrait d'adopter pour la pose et pour la disposition du portrait, il faut alors amener, s'il se peut, le modèle à cette espèce de pose, puis la saisir avec jus-

tesse dès-lors qu'il offre lui-même ce bon choix. Cette première condition est, comme on le pense bien, une des plus importantes et des plus difficiles à remplir : mais la patience y fait beaucoup, et il faut, comme le chasseur, attendre et rester à l'affût.

Comme cet état d'incertitude au sujet du choix de la pose dure plus ou moins long-tems, et qu'une ou deux visites du modèle ne suffisent pas toujours à cette fin, il faut employer utilement les séances, et faire, pendant ce tems, connaissance avec le modèle en prenant ses mesures. On s'occupera donc du profil de la tête, et d'en préparer la face et le plan; on s'attachera surtout aux traits caractéristiques; on mesurera aussi toute la personne, s'il s'agit d'un portrait en pied. Enfin il est présumable que, dans certains intervalles, il se présentera une ou deux poses telles qu'on les peut désirer. Or, à l'aide de la vitre que l'on a tenue toute prête, on enlève ces poses que l'on confronte ensuite, que l'on raisonne, et que l'on peut modifier et rendre excellentes. Cette esquisse étant crayonnée, on travaille seul à en établir les masses à l'aide des couleurs : enfin c'est dans cette petite esquisse que l'on arrête toute la composition, tout l'effet du portrait.

Le modèle revient. Il faut procéder à l'orthographie. On s'attache donc à bien retrouver la pose adoptée; on ne néglige rien pour avoir les supports, les siéges, les appuis qui peuvent faciliter au modèle cette même pose. Enfin elle est retrouvée et peut-être perfectionnée. On prie le modèle de rester fixe pendant un peu de tems. La toile noire orthographique est prête; un élève va aider le peintre : enfin cette toile noire a reçu le jet orthographique de la pose, et le mouvement de la tête y est exprimé

et coté avec la plus grande exactitude; les points des deux oreilles, ceux du milieu sont justes. Cette opération faite, un élève transporte lestement ces mêmes traits sur la toile-carton; et ceci étant fait, et le modèle étant replacé en avant de la toile noire, le peintre perfectionne ensuite le trait, il vérifie, corrige, multiplie les points sur le carton, en multipliant les vérifications orthographiques au compas et à l'aide de la baguette sur la toile noire. Déjà le carton fait voir la pose, son mouvement, son développement; et la tête est placée. Alors le peintre peut procéder tranquillement, et commencer, s'il le veut, par la tête.

Il est à supposer que sur la toile noire ont été cotées et exprimées les inclinaisons de la tête, soit de côté, soit en avant, etc., en sorte que son mouvement étant arrêté, le peintre penchera en conséquence son profil ou sa face pour obtenir le plan, et c'est alors qu'il élèvera en géométral cette tête sur le carton. Ce travail étant fait, et les parties étant définitivement arrêtées, quant au mouvement (nous avons dit qu'en mobilisant les parties, la tête, les mains, les bras; on les ferait jouer à volonté), il convient de mettre en perspective sur la vraie toile toute cette figure. Alors le peintre pourra commencer ou par la tête ou par telle autre partie qui lui plaira. Le carton servira ensuite à des projets ou tentatives de corrections; on pourra, si l'on veut, le peindre en grisaille ou autrement. Quant à l'esquisse, elle servira pour la donnée générale, et les points principaux seront conservés sur le carton.

L'usage de la vitre est excellent pour dessiner les mains et même les pieds; et le peintre trouvera économie de tems et justesse dans ce procédé qui donnera la ressemblance; ce moyen est très-important.

Je ne dois pas omettre de dire que si le peintre s'obstinait à commencer par placer la tête sur la toile sans placer le corps dans le mouvement correspondant à celui de la tête, il s'exposerait à un des plus grands embarras qui puissent survenir dans la pratique de la peinture. C'est par un hasard bien rare qu'une tête ainsi placée se trouve ensuite être d'accord avec le corps qui est ajouté après coup; et j'affirmerai qu'ayant eu plus de cent fois l'occasion de réparer sur des tableaux d'autrui cette espèce d'erreur, il arrivait que, parmi toutes les combinaisons que je tentais en tournant le corps, plus ou moins de trois quarts, plus ou moins de profil, plus ou moins penché, je n'en trouvais souvent pas une seule qui convînt à ce mouvement une fois arrêté de cette tête; en sorte que le problème était impossible à résoudre, et que la pose était fausse, guindée et sans beauté. Que les peintres y fassent la plus grande attention; jamais il ne faut arrêter le mouvement de la tête, et se mettre à l'ébaucher avant que l'on ait arrêté le mouvement correspondant du corps, du col, et même des pieds, et avant qu'on ait reconnu si tous ces rapports produisent l'aisance et la grâce. Une fois cette résolution prise et ce mouvement général adopté, c'est par le moyen des mesures qu'on doit procéder pour saisir et arrêter sur la toile les lignes de direction de cette tête, de ce col, de ce buste, etc. Ceci prouve encore la nécessité d'un carton préparatoire.

Quant au champ qui doit régner autour de la figure, quant à sa place, sa hauteur, etc., dans le cadre, c'est sur le carton que l'on détermine ces dispositions, et que l'on arrête la grandeur du tableau. Pour cela, on use

toujours d'un carton plus grand qu'il ne faut, on essaie dessus et l'on trace l'encadrement le plus convenable.

Lorsque l'on en est à la tête, il importe beaucoup de ne pas s'occuper de la physionomie plutôt que des formes; il faut penser d'abord aux formes, aux plans, à la carnation; puis, lorsque tout est bien juste, le portrait doit être déjà ressemblant. C'est alors qu'on anime très-facilement le portrait par ces plus, ces moins, par ces riens qui sont si caractéristiques et si vraisemblables sous le pinceau d'un peintre qui a du sentiment. Il va sans dire qu'il faut saisir les bons momens sur le modèle, c'est à dire les momens où l'expression adoptée reparaît et se manifeste la même, et jamais les momens où une autre physionomie anime le modèle et nécessiterait un autre portrait.

Ailleurs j'ai parlé des fonds; mais je dois dire ici un mot au sujet des fonds de ciel, que les Vénitiens et souvent les Flamands ont tenus très-obscurs, pour faire ressortir leurs portraits. Il est certain que de cette exagération résulte un manque de vérité, et que jamais une figure, vue dans une galerie ou sous un pérystile dans lequel s'aperçoit le ciel en plein jour, ne se détache aussi harmonieusement que dans ces tableaux; en sorte que toujours le ciel est plus éclatant, plus lumineux que ne l'ont représenté ces maîtres. Le grand désir d'être vrais retient souvent les peintres timides, et jamais ils ne se croient autorisés à faire, dans les fonds de leurs portraits, les ciels aussi obscurs que ceux de ces tableaux approuvés; mais ils essaient de les faire aussi clairs qu'il les voient dans la nature en plein jour. Cependant presque toujours cet effet est pauvre, et la figure ressort peu sur de pareils

fonds. D'ailleurs l'obscurité de la peinture à huile rend très-rarement admissibles ces choix qui, en miniature et dans les procédés à gomme, à colle ou à cire, réussissent beaucoup mieux. Ici, il s'agit donc de sacrifier une vérité à une beauté; il s'agit d'une convention, et de rappeler des effets qui, s'ils ne sont pas les plus ordinaires, ont cependant lieu quelquefois. En effet de pareils ciels rappellent les effets des lumières, des flambeaux et des illuminations nocturnes. Dans ces effets, les ciels sont obscurs et la tête se détache sur ces fonds avec splendeur. Ces maîtres se sont dit : L'essentiel, dans un tableau, c'est la figure humaine. Pour la détacher, un fond profond convient, exprimons un ciel; mais que ce ciel soit sacrifié : le spectateur sera peu choqué, et ce sera agir dans son intérêt que d'adopter cet artifice. Ainsi la cause du bon effet de ces ciels exagérés n'est pas la justesse et la vérité, mais bien l'énergie par l'opposition; et si le peintre n'est pas vrai, il est, en compensation, piquant et exalté dans son calcul optique. N'avons nous pas vu que l'on doit se prêter à certaines conventions, et que le peintre est autorisé à représenter les corps éblouissans, tels que les diamans, la foudre, le soleil, bien que l'éclat des couleurs de sa palette soit fort limité?

Mille autres réflexions pourraient être réunies dans ce chapitre; mais je renvoie à ceux où ces mêmes questions ont été examinées; je me contenterai d'en placer une seule ici, que je crois très-utile. C'est que le peintre doit faire beaucoup d'esquisses coloriées pour s'exercer dans l'art du portrait. Dans ces esquisses, il n'y aura point à faire de ressemblance de tête, mais seulement il l'indiquera par une masse et par deux ou trois coups de pin-

ceau : il résultera de cet exercice que le peintre, dégagé de l'obligation de répéter la face d'un modèle sera libre, et s'occupera avec plus d'attention de la disposition morale et optique de tout l'ouvrage.

Il est peut-être bon de recommander encore aux peintres qui font beaucoup de portraits, de ne pas enfermer leurs modèles dans un atelier où sont ordinairement ramassés l'un sur l'autre toutes sortes de tableaux, de figures en plâtre, d'ustensiles de peinture, et tout ce fatras dont certains artistes s'entourent par routine et par imitation des autres. Une dame, un homme du monde aiment à retrouver dans le site où on les fait poser, les mêmes objets, le même ameublement qui existe dans les salons ordinaires ou dans le cabinet d'une personne de bon ton; ces personnes sont plus à l'aise, étant ainsi entourées, que lorsqu'elles se croient dans un lieu étrange, et qu'elles se figurent être exposées à subir une opération. Le siége qu'on leur offre ne doit donc point ressembler au fauteuil où le dentiste ou l'opérateur place son patient, et rien de répugnant ne doit les affecter. Ainsi il faut que l'art noble et libéral perce partout, et que le métier ne se mette point en évidence. Je terminerai cette question des portraits par citer un passage du petit ouvrage de Rouquet, sur les arts en Angleterre.

« En Angleterre, dit-il, chaque peintre de portrait a » une salle d'étalage ou d'*exhibition*, séparée du lieu où » il travaille : c'est pour les personnes oisives un des amu- » semens du matin que d'aller visiter les étalages des » peintres de portraits. Un laquais introduit les curieux » sans déranger son maître, qui ne sort point de son » atelier qu'on ne le demande. S'il paraît, il feint, pour

» l'ordinaire, d'être employé à peindre quelqu'un, soit
» pour avoir un prétexte de rentrer plus tôt pour continuer
» son travail, soit pour qu'on le croie fort occupé; ce qui est
» souvent un bon moyen de le devenir quand on ne l'est
» pas. Le laquais du peintre sait par cœur les noms vrais
» ou imaginés des personnes dont les portraits, commen-
» cés ou finis, décorent la salle d'étalage. On regarde
» beaucoup, on applaudit tout haut, on censure tout
» bas, on donne de l'argent au laquais, et l'on sort.
» On se déclare alors plus ouvertement pour ou contre
» l'artiste, on s'échauffe, on s'y connaît; et ceux qui se
» sont déclarés en sa faveur se font peindre pour prouver
» qu'il est habile. »

CHAPITRE 551.

DES TABLEAUX DITS DE GENRE.

Si la critique que j'ai faite plus haut des chimériques distinctions de peintures de genre, de peintures d'histoire, etc., est fondée, on trouvera qu'il reste peu de chose à démontrer en ce chapitre.

C'est donc inconsidérément qu'on est convenu d'appeler peintres de genre ceux qui, n'osant s'élever à représenter les actions des dieux et des héros, ou les hauts faits historiques, se sont bornés à figurer des scènes de la vie privée, et prises dans une nature peu relevée. On a conclu à tort que le peintre dit de genre est au peintre d'histoire ce que le poète comique est au poète tragique.

Rien n'est moins exact que cette distinction; si Teniers, par exemple, a peint le genre en imitant des paysans ivres, doit-on dire qu'il a peint l'histoire en représentant les Œuvres de Miséricorde et la Tentation de Saint-Antoine? Est-il juste de décorer du titre relevé de peintre d'histoire tant d'élèves de Rubens, qui ont donné un caractère trivial aux dieux et aux déesses représentés dans leurs tableaux? Metzu, Jean Stéen même, et autres qui ont peint l'âme, la vie et les passions, doit-on les classer à ce rang inférieur de peintres de genre? La Femme hydropique de Gérard-Douw est donc aussi un tableau de genre? Quelle confusion dans toutes ces démarcations! Parce que le sublime est au-dessus du pathétique ordinaire, fallait-il distinguer l'histoire et le genre? Peindre excellemment les mœurs d'une famille moderne sur un tableau de moyenne dimension, est-ce n'être peintre qu'à demi; et doit-on appeler grand peintre d'histoire celui qui représente en grand avec fausseté et laideur les mœurs de l'Olympe et le caractère des dieux?

Oui, on l'a dit avec raison, « tout peintre de genre, » qui croit voir des bornes à son talent, rétrécit les bornes » qu'il a imaginées, de manière qu'à la fin ces bornes » l'emprisonnent. » Ne peut-on pas ajouter que ces bornes rétrécissent aussi l'esprit et les idées du spectateur auquel on offre ces images subalternes?

Pourquoi certains peintres sont-ils si trivials et si bas? c'est qu'ils ont cru que les classifications modernes les autorisaient à cet abaissement et à ces choix abjects. De-là un Brauwer visant presqu'à l'ignoble; de-là un Craesbek se représentant lui-même, ayant une large emplâtre sur l'œil, et ouvrant une bouche effroyable; de-là le choix

misérable de tant de sujets pleins de gaucherie et de laideur; de-là la difficulté qu'éprouvent les artistes qui, s'étant d'abord classés parmi les peintres de genre, veulent ensuite s'élever à des sujets distingués. Ils ne peuvent y atteindre, parce que, s'étant une fois rabaissé les idées et le goût, et s'étant considérés comme des imitateurs ou des copistes, ils se croient dispensés d'intéresser les spectateurs, et de les instruire par la beauté et l'élévation de leurs peintures.

Et non-seulement nos fausses démarcations empêchent les peintres qui se classent parmi les artistes de genre de s'élever au-dessus des choix ordinaires, mais elles semblent les autoriser à délaisser plusieurs conditions grandes et indispensables de l'art. Aussi voit-on, par exemple, dans les mille et mille paysages de l'école flamande ou hollandaise, où l'on trouve, soit un paysan à cheval avec son sac et sa gourde, soit une chaumière et des bestiaux, soit des paysannes passant un gué, etc., etc., que ni le site, ni le ciel, ni les animaux, ni les personnages ne portent de caractère distinct, soit de bonheur champêtre, soit de tout autre état moral quelconque. Il semble que, dans la plupart de ces peintures, on n'ait songé qu'à la représentation par le coloris, et que le sujet n'occupait pas du tout le peintre. Dans un sujet d'intérieur, ils nous font voir une femme nettoyant un chaudron; ce chaudron est le héros du clair-obscur et de tout l'effet du tableau. Très-souvent aussi ils nous représentent le mari oisif et la femme occupée du ménage, puis le chien, puis le balai, etc.; et tous ces objets sont exposés sans caractère, sans unité d'intention; car si les auteurs de ces tableaux avaient voulu, par exemple, indiquer la pro-

preté et les soins d'une bonne ménagère, le site, l'arrangement des objets, etc., eussent favorisé cette intention; mais rien de cela : des rognures de navets sont jetées par terre, des langes d'enfant sont étalés à côté de la bonne chère; tout dans ce lieu est sale et en désordre.

Qu'on n'aille pas dire que la cause de ce manque de caractère provient du manque d'éducation des artistes flamands et hollandais, et que ces peintres, étant privés d'une haute instruction, ils devaient nécessairement avoir des idées rabaissées et triviales; non: la cause en vient de l'idée incomplète qu'ils s'étaient faite de leur art; la cause en vient du préjugé, qui ne leur faisait voir dans la peinture que la vérité de représentation, et rien autre chose que l'illusion. La cause enfin de tant de pauvres choix, de tant de sujets insignifians et inutiles, provient de cette malheureuse et chimérique distinction de peinture de genre, dans laquelle ils se croyaient réduits; et, il faut le dire encore, elle vient aussi du mépris bien mérité de tant de tableaux dits héroïques, dans lesquels les Italiens, les Français et autres n'ont fait que de la boufissure au lieu de poésie instructive, que de la manière au lieu de vérité ou de vraisemblance.

Au surplus, dans cette prétendue peinture de genre, on a été obligé d'établir, d'employer des distinctions et des définitions particulières; c'est ainsi qu'on dit *tableaux de bambochades, figures à la Callot;* ce qui ne signifie pas cependant figures de caricatures, mais plutôt figures grotesques, etc. Ces deux espèces, et bien d'autres qu'on pourrait aisément distinguer, sont donc comprises dans ce qu'on appelle le genre, expression ou distinction vague, comme on le voit, puisqu'elle comprend, et les

scènes touchantes des ménages, et les farces des ivrognes.

J'en reviens donc à reproduire le principe simple qui démontre qu'il n'y a qu'une peinture, mais qu'il y a des sujets de toutes sortes et de différens modes. Je ne dirai pas comme M. Watelet (au mot *Genre*) : « Peintres de genre; » faites des excursions dans les pays qui semblent vous » être interdits ; peintres de portraits, étudiez la figure » nue et l'antique ; peintres paysagistes, peignez souvent » la figure ; peintres d'animaux, sachez peindre les forêts ; » peintres de fleurs et de fruits, sachez aussi peindre les » insectes, etc. » Je dirai au peintre : Maintenant que vous savez la perspective, le dessin, le coloris, et l'art de composer et de peindre, représentez les sujets qui sont les plus conformes à votre goût, à votre génie, à vos inclinations, et sachez, quelque genre que vous adoptiez, appliquer les vrais principes de votre art. Exercés à représenter la figure humaine, qui est le plus compliqué des objets de la nature, vous saurez bien procéder pour représenter tous les autres objets, les animaux, les arbres, les étoffes, etc., et cela parce qu'il n'y a qu'une peinture. Un peintre qui a terminé ses études peut donc être universel, bien qu'il réussisse naturellement plutôt dans une espèce de sujet que dans un autre. Raphaël, Poussin, Rubens, Tiziano, ont su représenter tout; pourquoi donc autoriserait-on un peintre ou, pour mieux dire, un artiste imitateur à ne pas savoir imiter tel ou tel objet, et à n'en savoir imiter que quelques-uns. Quand on sait parler correctement, on sait parler sur tout, mais plus ou moins savamment, plus ou moins superficiellement, et selon que le sujet qu'on traite est à notre portée; mais au

moins parle-t-on toujours correctement. Or les peintres de genre se croient dispensés d'être corrects dans leurs représentations, par cela qu'ils ne prétendent pas à être savans. C'est ici le cas de répéter qu'ignorer la perspective, le coloris et l'optique de la peinture, c'est ignorer la grammaire et les règles du langage.

Aujourd'hui surtout il y a une foule de peintres qui se disent peintres de genre; ils ont adopté ce titre, premièrement, parce que les tableaux qu'ils produisent sont de petite dimension, et qu'on les achète plutôt que des grands; secondement, parce qu'ils profitent du préjugé barbare qui les autorise à être faibles dessinateurs, faibles compositeurs, etc., et parce que le léché, le poli, étant praticables avec de la patience, ils viennent à bout d'acquérir cette qualité, qui est celle que les faux connaisseurs recherchent avant toutes les autres. Enfin ils se font peintres de genre, parce qu'il est convenu que les hautes qualités de l'art ne sont point exigées dans cette espèce subalterne de tableaux. De-là cette fourmillière de faiseurs et de faiseuses de petits tableaux très-médiocres; de-là l'obligation dominante où ils se trouvent de peindre à la mode, de toucher selon la mode, de faire gris et flou lorsque les chefs en ce genre font gris et flou, de faire noirâtre et dur lorsque cet excès est de bon ton, polis et miniaturés en un tems, brusqués et à larges coups dans un autre; offrant tantôt des accessoires, des étoffes, des nuages traités avec un extrême soin; et à une autre époque, offrant des lambeaux pour des draperies, et des têtes de choux-fleurs pour des têtes d'arbres et pour des bosquets.

« Mme *** peint le genre, et elle le peint comme un

» ange ; il est vrai que ses figures sont estropiées et que
» leurs pieds posent mal sur le plancher. Ses objets sont
» assez mal en perspective ; mais tout le monde sait que le
» genre ne comporte pas la perfection de l'histoire, et c'est
» pour cela qu'elle se livre à cette espèce de peinture ;
» en général ses ouvrages sont charmans. — Vois donc,
» mon cher, comme ce bras dans ce tableau est long, et
» comme ce corps se présente gauchement de trois quarts ;
» cela me semble estropié. Et la tête de cet enfant, ne
» la trouves-tu pas absolument difforme ? — Tais-toi
» donc, que tu es simple d'exiger la correction dans un
» tableau de genre ; tu ne sais donc pas que Mlle ***,
» auteur de ce tableau, est la plus forte élève de *** ;
» elle vend très-cher ses ouvrages ; cela me paraît char-
» mant ; observe donc cette draperie ; cette soie est lui-
» sante...... Chacun disait l'autre jour qu'elle pouvait
» faire un tableau comme celui-ci en moins d'une semaine.
» Oh ! que les peintres de genres sont habiles aujour-
» d'hui ! Comme tout se perfectionne ! Je t'avoue que les
» tableaux flamands sont des vieilleries qui me rebutent.
» Aujourd'hui notre goût est bien au-dessus du goût de
» ces tems-là. » Qui n'a pas entendu fréquemment de
semblables conversations ?

Oui les sujets des tableaux flamands intéressent peu ; mais ces maîtres parlaient si correctement qu'ils seront toujours des modèles ; et ils seront louables de s'être contentés de cette pureté de langage, parce qu'ils se méfiaient de l'exagération des idées ambitieuses. La témérité de tant de peintres d'aujourd'hui qui représentent mal, est au contraire choquante, en ce que, ignorant les finesses et les expressions du dessin, ces peintres ne sont

ni naturels par la justesse perspective, ni touchans par l'expression que, faute de justesse optique, il leur est impossible de réaliser sur leurs peintures. D'ailleurs, comment supposer de la profondeur de pensée dans des peintres qui se croient hors des grandes obligations qu'impose la peinture? Quelle recherche persévérante peuvent-ils faire au sujet des caractères, des mœurs, des gestes, lorsqu'ils ne sont préoccupés que de leurs petits pinceaux, de leurs petites touches, et d'attraper cet air de facilité qu'on exige dans leur travail! Peindre le genre, c'est faire adroitement de jolies niaiseries : se faire peintre de genre, c'est se déclarer ennemi du grand, du simple, et de l'élévation morale et philosophique,

On m'objectera, et je conviens qu'on rencontre assez souvent des petits tableaux modernes dans lesquels perce le sentiment, et où l'on trouve des intentions morales assez touchantes; mais ces exceptions sont en faveur de ma critique, puisqu'elles prouvent qu'il n'y a point de genres différens en peinture, et qu'on peut, en petit comme en grand, viser et parvenir au but de l'art. Ajoutons que, dans quelque sujet que ce soit, ce but peut être atteint par les mêmes moyens. Or pourquoi ces jolis tableaux assez intéressans, assez ingénieux, assez heureusement imaginés, sont-ils peu frappans par la justesse des poses, sont-ils souvent maniérés dans le geste, et offrent-ils un faible dessin dans les extrémités et dans les mouvemens, qui devraient être fins et délicats? C'est précisément par cette même raison, c'est à dire par l'effet de ce préjugé, à l'aide duquel un peintre qui fait le genre se croit autorisé à commettre toutes ces fautes. Enfin affirmons ici qu'un tableau dit de genre est un tableau qui doit

être aussi excellent que tous les autres, quelle que soit leur dénomination. Pour réussir dans un tableau de genre, il faut les mêmes soins, les mêmes moyens, les mêmes procédés que pour les plus grands tableaux d'histoire. Au reste ces précautions, ces moyens préparatoires, cette étude n'ont point été négligés par les peintres en petit, qui ont été les plus habiles et les plus célèbres. Citons à ce sujet, et pour en finir, un passage qu'on lit dans le *Voyage historique et littéraire en Angleterre et en Ecosse*, par Pichot; 1825.

« Il est curieux, dit cet auteur intéressant, d'aller » visiter l'atelier de Wilkie, mais surtout de lui voir dis- » poser les matériaux d'une composition nouvelle. Le » peintre s'est procuré une boîte dans les proportions du » tableau qu'il médite, il la meuble suivant l'état des per- » sonnages qu'il doit loger: les chaises y sont rangées » contre la tapisserie, éparses dans l'enceinte de la cham- » bre ou autour d'une table; le buffet est garni; la che- » minée a sa grille et ses chenets; les fenêtres leurs ri- » deaux; alors Wilkie y introduit sa famille de manne- » quins, assigne une place à chacun des membres, et » ferme la porte. Mais il s'est ménagé dans quelque coin » une ouverture d'où son regard semble surprendre ses » hôtes dans leurs occupations domestiques. » Sans tous ces soins, sans cette haute idée de son art, Wilkie ne serait pas aussi habile.

CHAPITRE 552.

DES TABLEAUX DE PAYSAGES.—CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES.

Un assez grand nombre de peintres, renommés par des tableaux de figures, ont aimé et ont réussi à représenter des tableaux de paysages. Tiziano, Giorgione, Correggio, Annibal-Carracci; et parmi les célèbres élèves de ce dernier, Domenichino, Guercino, etc.; en Flandre, Rubens, Rothenamer et tant d'autres; enfin, parmi les Français, N. Poussin, Lahyre, S. Bourdon, etc., etc., ont été aussi exercés, aussi instruits dans la représentation des paysages que dans celle des tableaux de figures. Or je cite ici ces artistes pour faire remarquer de nouveau qu'il n'y a point de genres différens pas plus que de différens arts de peinture, et qu'un paysage n'est qu'un sujet particulier, choisi et traité par le peintre. En effet, quelles conditions faut-il remplir pour réussir dans un tableau de paysage? Ne sera-ce pas toujours la vérité et la beauté, bases de tout bon tableau; ne sera-ce pas la perspective, la touche, la composition qui feront les bons et les mauvais paysages? Enfin, juge-t-on autrement un paysage qu'un tableau de personnages, lequel doit toujours avoir un caractère et atteindre un but? Oui, un tableau de paysage doit, comme tous les sujets quelconques que peut traiter la peinture, avoir un caractère déterminé. C'est pour cela qu'on a établi des distinc-

tions, et qu'on a différencié les paysages héroïques, les paysages agrestes, etc.; mais il faudrait bien d'autres épithètes pour désigner toutes les variétés dont les sujets de paysage sont susceptibles. Au reste ces dénominations particulières importent fort peu au peintre, c'est l'affaire des critiques; mais ce qui lui importe, c'est de ne jamais manquer le caractère de son sujet de paysage, et de n'en produire aucuns qui soient mixtes, incertains et équivoques, tels enfin qu'on en rencontre tant dans les cabinets, et dans lesquels on serait bien embarrassé pour reconnaître et goûter une unité ou une expression déterminée quelconque.

Je ne disserterai pas sur l'institution récente en France d'un nouveau prix en faveur du meilleur paysage héroïque; mais je dirai en passant, et pour rentrer dans la question qui nous occupe ici, qu'il n'était pas plus nécessaire d'encourager le paysage héroïque que toute autre espèce de paysage en général; car, malgré le mérite et l'intérêt qui peuvent résulter des compositions fort relevées des deux Poussin, de Francisque Milé, ou d'Annibal Carracci, on n'hésite pas à regarder comme tout aussi beaux, dans leur genre, les paysages de Claude Lorrain, et même de Ruisdaël; ceux de Salvator-Rosa, de Karel-Dujardin ou de Paul Bril, qui cependant ne sauraient être appelés héroïques. Au reste, une belle Tempête de J. Vernet, ou le Déluge de Poussin, sont des sujets aussi importans pour l'art, aussi utiles pour les mœurs, que des paysages héroïques. Ainsi, dire aux peintres : nous ne récompenserons que les paysages héroïques seulement, parce qu'ils tiennent le premier rang parmi les paysages, ce n'est pas mieux servir la peinture

que de leur dire : nous n'enverrons pensionnaires à Rome que les auteurs de tableaux héroïques. Il eût fallu leur dire : nous encouragerons, nous aiderons le peintre qui, dans un genre de sujets quelconques, semblera promettre de porter son art à un haut degré de perfection et d'utilité; et nous favoriserons particulièrement celui qui adoptera ordinairement des sujets nobles et relevés. Mais revenons au point qui nous occupe ici.

Quel nom donner aux paysages de Wouvermans, peintre qui a si souvent mêlé dans ses tableaux le riche, le champêtre, l'individuel et le fantastique? Quel nom donner à ces mille et mille paysages, où il y a un peu de tout, et beaucoup de petits riens? Par quel nom enfin caractériser ces imitations, ces pastiches que produisent tous les jours des artistes qui ne connaissent pas la peinture, mais qui connaissent si bien les tableaux? Ceux-là seuls, parmi les tableaux de paysages, nous toucheront donc, nous plairont dans lesquels l'unité de caractère sera conservée et respectée, je veux dire l'unité dans le caractère intéressant et moral; tandis que ceux qui offrent un mélange de divers styles, de divers caractères, nous plairont infiniment moins. Les paysages dans lesquels on voit, par exemple, un arbre d'un grand style avec des fabriques mesquines et des fonds insignifians, un ciel sans expression, des sites de toute espèce, des effets optiques qui n'appartiennent à aucun mode fixe; les tableaux enfin où l'on ne sait trop quel spectacle le peintre a voulu représenter, n'intéressent point le spectateur, et ne peuvent être remarqués qu'à cause de l'art avec lequel est conduite l'imitation. Combien de tableaux de paysages ne se trouvent-ils pas condamnés par cette

théorie critique? Combien de tableaux ne signale-t-elle pas comme étant les œuvres d'ouvriers sans génie, de copistes sans chaleur et d'imitateurs minutieux, très-patiens, mais sans art?

Il importe ici et dès à présent de distinguer ce qu'on a appelé *vues* d'avec ce qu'on nomme tableaux de paysages (bientôt je dirai quelque chose des vues en particulier). Il nous faut donc avertir que si le peintre de paysages, méconnaissant les grands préceptes de la peinture, ne s'attache qu'à l'individuel, qu'au topographique, s'excusant sur son respect pour la vérité, il n'atteindra point le but; car il donnera des vues pour des tableaux. Si, d'un autre côté, il ne se déclare pas dans ses inventions l'ami constant du vrai, il produira des compositions sans naïveté, et donnera des combinaisons dénuées de vraisemblance pour des grands choix faits sur la nature. Aucune raison que je connaisse n'exempte donc les peintres qui choisissent des paysages pour sujets de leurs tableaux de tenir compte et de se dégager des règles immuables du grand art de la peinture.

Quoique les indications laissées par Pline et par Vitruve semblent ne signaler dans les paysages des peintres de l'antiquité que des vues, il est certain qu'ils cherchaient à remplir dans ces sortes de tableaux les conditions de la beauté. Au reste, une lettre de Pline le jeune à Appollinaire (liv. 5, lettre 6) peut nous convaincre sur ce point. « Vous ne croirez point, dit-il, voir des terres, mais un » paysage peint d'une grande beauté, tant la vérité et la » symétrie des objets enchantent les regards de quelque » côté qu'on se retourne. » — *Neque enim terras tibi,* » *sed formam aliquam ad eximiam pulchritudinem*

» *pictam videberis cernere, eâ varietate, eâ descriptione*
» *quocumque inciderint oculi, reficientur.* »

Mais, pourra-t-on demander, n'y a-t-il pas des sujets qui comportent et qui commandent plutôt le vrai que le beau, plutôt l'excellence d'imitation que l'excellence du choix? par exemple, un sujet d'objets inanimés, appelé sujet de nature morte, n'est-il pas plus attachant lorsqu'il est très-vrai que lorsqu'il est très-bien imaginé. Cette question, qui semble délicate, et que nous appliquons ici aux paysages, sera promptement décidée si nous réfléchissons et à la définition de la peinture, et aux ressources que sait se ménager le génie. Le vrai n'est donc ni plus ni moins nécessaire, ni plus ni moins indispensable que le beau dans les paysages comme dans tout autre sujet; mais aujourd'hui les peintres ont plutôt l'idée du beau que l'idée du vrai en fait de paysages. Ils ont vu assez souvent de belles combinaisons de lignes, de belles inventions dans les ouvrages de peintres et dans les porte-feuilles; mais bien rarement ont-ils vu des teintes très-justes dans les ouvrages des maîtres, des tons très-exacts et très-vrais, des formes et des diminutions très-correctement exprimées : c'est pour cela que je pense qu'on ne saurait trop recommander la vérité aux peintres de paysages; en effet, n'est-on pas infesté de tous côtés d'une foule de tableaux durs de perspective, crus dans leurs tons, monotones dans leur touche, et faits par des routiniers qui ne recherchent que la facilité du métier, que les suffrages des appréciateurs de cette misérable facilité?

Si les belles combinaisons plaisent, intéressent, exercent l'esprit, remuent les idées et excitent des sentimens; d'un autre côté ce qui touche, ce qui attache et enchante

le plus dans un paysage, n'est-ce pas la vérité, la justesse, l'illusion? Qu'est-ce qu'une campagne sans air, sans fraîcheur? Qu'est-ce qu'un ciel sans finesse, sans profondeur? Les nuages et les ciels de Salvator Rosa sont peut-être piquans, entraînans parfois, quand ils s'accordent avec les sites sauvages qu'il aimait à choisir pour ses tableaux; mais ils déplaisent, ils chagrinent par la grossièreté de la touche, qui rapproche du cadre ces nuages et ce ciel; ces touches rappellent la palette et le matériel au lieu de rappeler l'espace immense, le vide incommensurable de l'atmosphère et du firmament. Qu'y a-t-il d'agréable dans la peinture de ce lac tranquille, dont l'eau n'est point d'une couleur vraie et vraisemblable; dont la touche est opaque et n'offre que des indications sans finesse ou à contre-sens? L'indifférence du public et sa répugnance pour les paysages faits de pratique et de manière, quelque facile qu'en soit le pinceau, et quelqu'ingénieuse que soit la composition, est remarquée de tout le monde. Cependant ces mêmes compositions bien pensées seraient admirables, si elles étaient rendues avec vérité; de même que les paysages vrais de couleur seraient réellement intéressans s'ils étaient le résultat de meilleurs choix. Nous voici donc revenus, et je désirais faire revenir le lecteur à cette nécessité de ne jamais, par des préférences ou des préjugés, méconnaître ou perdre de vue la rigoureuse définition de la peinture, définition d'après laquelle le vrai ne saurait être désassocié du beau.

Que dirais-je de plus dans ces considérations préliminaires sur les paysages? Parlerai-je de la difficulté ou du mérite qu'il y a à exceller dans ces sortes de tableaux; vanterai-je

le charme attaché à l'étude de cette espèce de modèles; ferai-je l'éloge de la douceur des mœurs des artistes qui, plaçant leurs affections dans la contemplation des objets champêtres, ne s'inspirent que de modèles faits pour jeter un calme bienfaisant dans leur âme, et qui goûtent innocemment une espèce d'ivresse en représentant des objets toujours charmans et toujours nouveaux? Ce ciel dont ils savourent la pureté, ce soleil dont les effets les réjouit sans cesse, ces prairies, ces arbres, ces eaux animées sont en effet la source de mille plaisirs bien doux pour le peintre qui est occupé à contempler et à répéter ces beautés. Mais assez d'écrivains ont vanté, ont chanté ces plaisirs, et ce n'est pas là ce qui doit faire le sujet de nos observations. Ce sont donc les plaisirs utiles à tous qu'il importe de vanter et de rechercher, car ce paysagiste si heureux, mais qui ne connaît pas le but de la peinture, peut être un homme très-inutile à la société.

CHAPITRE 553.

DE L'INVENTION DANS LES TABLEAUX DE PAYSAGES.

Nous venons de reconnaître que tout tableau de paysage doit avoir un caractère et un mode déterminés. Ce principe ne saurait être contesté malgré l'exemple des mille tableaux flamands et hollandais, qui plaisent, dit-on, et qui sont fort recherchés à cause seulement de la justesse

de la représentation. En effet, ces paysages n'en sont pas moins fort insignifians aux yeux des gens éclairés comme aux yeux du public, sous le rapport de l'invention et du résultat.

Le caractère ou l'espèce de paysage, c'est à dire son mode, étant adopté, c'est le principe de l'unité qui en constituera la perfection. Il est donc facile de concevoir que l'unité doit s'appliquer à toutes les parties qui composent l'ouvrage. L'espèce de pays, de climat, la saison, l'instant du jour, etc., doivent être déterminés et rendus distincts et frappans à l'aide de l'unité. C'est cette qualité si bien observée dans les paysages de Claude Lorrain, qui fait qu'on ne parcourt plus les campagnes sans penser à ses tableaux. C'est le principe de l'unité qui, guidant les peintres de scènes historiques, doit guider aussi jusqu'à la fin le peintre qui représente les beautés simples de la campagne. Enfin, répétons-le, sans la loi de l'unité point de bonnes productions en peinture quel que soit le sujet.

Si, à propos d'invention, je voulais recueillir ici les plus belles tirades qu'on a faites sur le tableau de l'Arcadie de N. Poussin, sur son Déluge, sur son tableau représentant une tempête sur terre, ce serait offrir un fatras fort inutile aux élèves de génie, qui s'exercent dans la compositiou des paysages. La nature est là; la théorie est là; le génie est ou n'est pas dans la tête, dans l'âme de l'artiste. Ainsi, trève de belles descriptions écrites d'après des beaux paysages; trève de ces déclamations qui ne font connaître que le style de l'admirateur, et à l'aide desquelles jamais un peintre n'apprendra à composer. Quand on dirait dans un langage très-poétique qu'après les orages, la nature est toute brillante de nou-

velles couleurs, et que l'arc-en-ciel semble orner la terre d'un diadême éclatant. Quand, par les plus heureuses expressions, on peindrait la feuille qui reverdit, et dans laquelle se mire l'azur du firmament; quand on décrirait l'aspect bleuâtre des lointains que les vapeurs rendent incertains; enfin, quand on ferait voir pour ainsi dire l'éclat des diamans étincelans, qui tremblent suspendus sur les rameaux des bosquets: tant d'images qui intéresseraient un écrivain ne seraient d'aucun profit pour le peintre.

Les paysagistes sont encore fort mal servis par les écrivains qui leur prescrivent des voyages de long cours et presque le tour du monde, afin qu'ils rencontrent de beaux pays à peindre, de belles compositions à importer. On les envoie à Balbeck, à Palmyre; on les embarque pour l'Indostan; on les enverrait même dans le pays des fées. Mais à quoi sert de recommander comme moyens nécessaires tous ces voyages? N'est-ce pas accabler les peintres par ces conseils désespérans; et ne pourrait-on pas adresser tout aussi bien ces avertissemens aux peintres d'histoire, qui ont besoin de trouver de belles figures pour modèle? Non; partout la nature offre aux paysagistes bien instruits d'assez beaux exemples; et quand je dis partout, je n'entends pas dire absolument dans tous les endroits du monde; mais je dis que tout pays, comme tout individu, ayant un caractère quelconque, il ne s'agit que de reconnaître ce caractère, de le sentir et de l'embellir en l'exprimant avec unité. Une fois donc qu'on l'aura choisi, il pourra devenir le sujet d'un tableau excellent dans ce même caractère.

Si l'on ne voyait pas tous les jours arriver de très-loin des paysagistes chargés de butin, je veux dire chargés

de croquis, de lavis, de vues, de traits, et qui, avec toutes ces provisions, tout ce bagage en portefeuille, finissent par accoucher d'une souris, et par peindre le portrait de Montmartre ou du port Saint-Nicolas, on pourrait répéter sérieusement qu'on ne sera jamais paysagiste si l'on n'a pas un vaisseau à soi pour visiter tout le globe; mais, comme les Poussin et les Claude Lorrain, comme Salvator-Rosa et Tiziano, comme les Gaspre, les Carracci et Francisque Milé n'ont pas cheminé plus de deux ou trois cents lieues pour composer leurs paysages, on est en droit de penser que, sans tant de voyages, et même tout en restant chez soi, un peintre peut produire des chefs-d'œuvre, toucher les spectateurs, leur plaire et les instruire. Mille beautés nous échappent donc en présence de sites que nous appelons ordinaires, parce que nous ne savons pas y découvrir les beautés que l'artiste expérimenté parvient à y voir et à s'approprier. Oui, les pays, les sites les moins renommés, sont souvent ceux où l'on peut composer et réunir les plus beaux ensembles; et cela est si vrai que, dans le même lieu où un peintre habile a puisé une combinaison admirable, un peintre ignorant ne sait pas même y trouver un détail. C'est ainsi que, d'après un modèle ordinaire, un grand dessinateur sait peindre une divinité, tandis qu'un ignorant ne sait représenter qu'un magot.

La même philosophie doit donc éclairer et élever le peintre de paysages comme le peintre de figures. Il doit savoir distinguer les modes dans la couleur, dans le clair-obscur, dans les lignes, etc. Je ne répéterai point ici ce qui a été développé ailleurs au sujet de ces hautes questions de l'art; mais, pour mettre le lecteur sur la voie,

je citerai un exemple, et je l'appliquerai au choix quant au mode des lignes. Dans nos anciens jardins d'Europe, dans ceux de Versailles, par exemple, ces allées toutes doriques n'inspirent-elles pas la tristesse? Et n'est-ce pas commettre un contre-sens que de courir ou de folâtrer dans de telles promenades? En voyant Versailles, chacun ne se dit-il pas : Cela est beau, mais cela est triste. La cause de cet effet nous serait donc facile à expliquer.

Enfin tous les jours nous avons pitié de la prétention et des repentirs de ces paysagistes qui, comme tant de portraitistes, s'imaginent qu'ils pourront réussir sans tant de savoir, et sans avoir étudié toutes les règles de l'art. Ces peintres échouent comme ces faiseurs de drames qui se flattent de réussir et d'intéresser le public, bien qu'ils ne se soient rendus ni littérateurs expérimentés ni écrivains habiles.

CHAPITRE 554.

DE LA REPRÉSENTATION DES ARBRES.

Comme les arbres jouent un rôle principal dans les paysages, comme ils sont les héros de ces sortes de tableaux, et comme d'ailleurs ils sont ce qu'il y a de plus difficile à traiter, le paysagiste doit faire une étude particulière et sérieuse de ces sortes d'objets, c'est ainsi que les peintres de tableaux à personnages doit faire une étude particulière et constante de la figure humaine. Il n'entre point dans

notre plan de discourir ici sur la nature des arbres, sur leurs variétés, sur leurs divers caractères particuliers, etc., assez de sources sont ouvertes aux artistes qui ont besoin de ces sortes de connaissances. Bornons-nous donc à quelques observations.

L'unité de caractère devant être évidemment manifestée dans la représentation des arbres divers, cette unité doit se retrouver jusque dans leurs mouvemens; ainsi la manière dont les branches d'un chêne, d'un orme, d'un platane, etc., se déploient, se renversent, se plient, se penchent même par l'effet du vent, doit être exactement imitée. Or cette exactitude d'imitation ne peut avoir lieu que quand la construction du tronc de l'arbre et de ses branches est conforme à la nature: le squelette d'un arbre doit donc être d'abord étudié et représenté ainsi qu'on doit étudier d'abord le squelette d'une figure; par ce moyen, le peintre ne sera pas exposé à travailler de routine, et il diversifiera dans ses images la manière dont chaque arbre porte ses tiges et ses rameaux, la manière dont se terminent leurs extrémités, et comment se dessine ordinairement leur silhouette sur le ciel. Un paysagiste qui a acquis des connaissances en physique et en histoire naturelle fera voir que tous les arbres cherchent l'air, et qu'ils se dirigent en conséquence, chacun à leur manière, dans l'espace où leurs masses se trouvent placées. Il donnera aux feuilles qui sont proches de la terre plus d'ampleur, plus de force et de ton; il distinguera la teinte toujours un peu plus grise du dessous des feuilles. Il imitera sur le tronc la variété des écorces, celle des mousses qui s'y attachent; enfin, ses études imitatrices auront été si justes, qu'au pre-

mier coup d'œil le spectateur reconnaîtra l'espèce de chaque arbre, et que le botaniste retrouvera, en examinant ces tableaux, ce qu'il a lui-même observé déjà sur la nature.

A ces réflexions générales et connues, auxquelles on en pourrait joindre une infinité d'autres assez inutiles, ajoutons un conseil nouveau, dont l'artiste studieux pourra tirer un grand profit.

Si nous avons assez clairement démontré, dans différens chapitres de ce Traité, l'utilité, et la nécessité de séparer le géométral du perspectif, et même le géométrique du géométral; ceux qui auront étudié ces mêmes chapitres seront frappés de l'avantage qu'on peut retirer de ce principe, lorsqu'on l'applique à la représentation des arbres, des plantes, et de bien d'autres objets qui composent les paysages. L'élève observateur doit donc calquer d'abord ces objets, en les considérant géométriquement et tels qu'ils sont, ou bien encore orthographiquement ou tels qu'ils paraissent sans altération perspective. Ainsi il doit, par exemple, prendre une feuille de chêne, de bouleau, de maronnier ou tout autre, la poser à plat et en prendre le calque, pour mettre ensuite cette feuille en perspective, ou plutôt pour la représenter sous toutes sortes d'aspects orthographiques. De plus, il en répétera la couleur avec l'amassète, et il pourra faire ainsi un recueil précieux de toutes ces études directes, et de comparaisons immédiates; il répétera de même les écorces, les mousses, les pétales des fleurs, les feuilles des plantes, etc., et il pourra dessiner à la vitre beaucoup de ces silhouettes en particulier, ainsi que des silhouettes générales d'arbres tout entiers.

Cette étude divertissante et sûre n'est-elle pas la plus simple et la plus facile? Quelle variété le peintre n'exprimera-t-il pas dans le feuillé par ce moyen! Combien cette étude rendra choquante à ses yeux la routine qui, tous les jours, produit tant de paysages faux et insignifians par leur manque de naïveté! Qu'à ces exercices il ajoute le perspectif, qui change peu le géométral des lignes que produit le feuillage; qu'il calcule, d'après l'échelle scénographique, les affaiblissemens par l'air et par la touche : qu'ensuite il grouppe et replie ces feuilles; et en peu de temps il imitera les arbres avec un grand succès.

CHAPITRE 555.

DE LA REPRÉSENTATION DES CIELS.

Les ciels sont certainement un des objets qu'il importe le plus de bien représenter. Deux conditions sont à observer principalement dans la peinture des ciels : leur caractère immatériel, et leur couleur fuyante ou transparente. Nous avons assez démontré qu'aucune trace du pinceau, qu'aucun corpuscule de couleur ne devaient apparaître dans le ciel d'un tableau : la touche doit être tellement fondue sur un ciel, et surtout sur sa partie azurée; les couleurs doivent être si impalpables, si finement apposées, que l'idée de l'espace éthéré doit venir à l'esprit de tous ceux qui regardent le tableau. Et non-seulement ce caractère vague éthéré, et cette idée d'espace incommensurable doivent s'exprimer par la touche, ou, pour

mieux dire, par toute absence de touche, mais ils doivent s'exprimer aussi par la nature de la teinte, par son caractère léger diaphane et aérien; or toutes les matières ne sont pas propres à ce résultat. Les peintres ont reconnu, par exemple, que l'outremer pouvait, plutôt que toute autre matière bleue, produire cette magie. Et comme ce bleu si fin du firmament est à nos yeux un composé de diverses teintes, les peintres ont quelquefois perfectionné leur imitation, en superposant leurs couleurs et en glaçant sur un dessous rougeâtre, par exemple, une teinte azurée. Claude Lorrain a mis beaucoup de magie dans ses ciels, et beaucoup de ces teintes rompues, qui n'en font qu'une à la fin, mais dans laquelle un œil exercé découvre toutes sortes de variétés. Le poli de certains ciels de Karel-Dujardin n'est pas aussi magique ; celui de Vander-Heyden l'est un peu plus. Enfin il semblerait qu'en ceci, comme dans tout le reste, c'est la conviction du savoir plutôt que l'adresse et la patience qui ont fait atteindre le but.

Le précepte suivant de Lemière est excellent et très-bien exprimé : « Fais plus sentir que voir l'impalpable » élément. »

« Un paysage, dit M. Deperthes (*Théorie du Paysage,* » pag. 26.), ne peut être ni vrai, ni harmonieux, si le » ton du ciel n'est point le régulateur du coloris répandu » sur le paysage. Il s'ensuit que, pour reproduire fidèle- » ment un point de vue, le ciel est le premier objet que » l'artiste doit imiter. »

Nous ajouterons que, puisque la teinte évanouissante ou la teinte générale de l'air doit être la première règle qui détermine l'altération perspective ou aérienne que

doit éprouver chaque objet enfoncé ou oblique dans le tableau, on doit en conclure que la teinte du ciel est en effet la première chose qu'il faille déterminer, et cela puisque la couleur du ciel influe principalement sur la couleur de l'air interposé.

Enfin l'effet des ciels, l'effet de l'air, de l'espace, leur teinte, leur diaphanéité, leur caractère voilé et vaporeux, ne seront compris et sentis que par les artistes qui posséderont la perspective ou l'optique de la peinture. Quant aux nuages, bien qu'ils soient plus sensibles, plus matériels que le vide ou que le firmament, ils sont cependant si incorporels, si diaphanes lorsqu'on les compare aux objets terrestres, que le pinceau du peintre ne saurait guère être trop délicat, trop suave dans la représentation de ces masses légères, de ces ornemens plus ou moins brillans qui décorent la voûte céleste.

C'est à l'aide de la disposition des nuages qu'un peintre peut donner l'idée de la forme voûtée de tout l'espace atmosphérique. Les nuages suspendus sur nos têtes parcourent l'espace dans une ligne parallèle à notre globe, et cette forme sphérique du globe doit être indiquée ainsi que celle de notre atmosphère. Or le dessin perspectif des nuages peut contribuer à cet effet; en sorte qu'il faut éviter de donner l'idée des nuages flottant horizontalement, puisqu'ils flottent circulairement. C'est encore le degré de connaissances en optique et en cosmographie qui influe sur la vérité d'exécution de ces représentations. Aussi est-il inutile de parler ici de la hauteur des nuages, de leur clair-obscur, de leur direction par rapport au vent et par rapport au point de vue; ou de la direction perspective des rayons du soleil, lorsqu'ils s'é-

chappent à travers ces masses ou ces réflecteurs vaporeux, ou bien encore de la direction de la ligne des pluies accidentelles et locales, lorsqu'elles tombent par masses isolées sur les campagnes. Au reste ces questions doivent sembler intéressantes, même aux plus indifférens en matière de perspective ; car, lorsqu'il leur faut déterminer l'air du vent d'après les nuages ou d'après des girouettes, éloignées l'une de l'autre et placées à droite et à gauche par rapport au spectateur, ils sont souvent assez embarrassés.

N'ayant voulu parler ici que de la représentation des ciels et non de leur composition, cette dernière question se rapportant au choix convenable des fonds, et ayant été traitée au chapitre 145, tom. IV., pag. 493, nous nous contenterons ici de faire observer combien un ciel chargé de petits nuages est contraire au caractère de grandeur et de sérénité que comportent le plus souvent les sujets de la peinture; et nous rappellerons l'attention sur l'effet grand et magique des ciels antiques, et même de ceux de l'école primitive moderne. Il est vrai que le peu d'éclat de la peinture à huile a fait redouter l'emploi des ciels clairs et sereins, mais il est évident que l'effet en est très-grand, très-poétique, et que les nuages gris que l'on voit éparpillés dans une foule de tableaux de nos écoles sont contraires au grandiose et au charme esthétique qu'on exige dans la peinture.

CHAPITRE 556.

CONSIDÉRATIONS SUR LA LISTE DE QUELQUES AUTEURS QUI ONT ÉCRIT SUR LE PAYSAGE.

Le nombre des auteurs qui ont écrit sur le paysage exclusivement n'est pas considérable; mais on trouve beaucoup d'observations sur cette question dans les divers écrits sur la peinture en général. Nous n'avons pas cru devoir faire de recherches particulières pour désigner tous les ouvrages où se trouvent ces observations; aussi la liste alphabétique que nous offrons ici est-elle probablement fort incomplète :

Bardwell.
Blanchard. (Voy. au supplément le n° 193.)
Cozens.
Deperthes.
Gesner. (Voy. Kératry au Catalogue des ouvrages sur la peinture).
Gilpin.
Girardin.
Hirschfeld.
Koepper.
Lecarpentier.
Mandevar.
Millin (aux mots Paysage, Jardins).
Preisleer.
Price-Udevole.
Rezay.
Sarpotas.
Valenciennes.
Zingg. (Voy. encore au supplém. des ouvrages sur la peinture les numéros 77, 137, 148, 173.

On pourrait citer ici les collections gravées d'après des paysages; chacun connaît celle de Swanwelt dit Herman d'Italie, celle de Perelle, les publications modernes de Bourgeois, Bacler d'Albe, Pillement, Coste, etc.; mais ces indications nous conduiraient trop loin.

CHAPITRE 557.

DES TABLEAUX D'ANIMAUX.

Ce serait s'engager ici dans un travail infini que d'entreprendre la description anatomique des principaux animaux qui figurent le plus souvent dans les tableaux. Il est vrai que le cheval, le bœuf, le chien, le lion, les oiseaux domestiques et sauvages, tels que le coq, l'aigle et tant d'autres ne seront représentés avec justesse, avec expression et caractère, qu'autant que les peintres, familiers d'ailleurs avec le dessin, auront fait des études particulières et approfondies sur la structure osseuse, sur la mécanique, les mouvemens, sur les mœurs enfin de ces êtres différens; mais cette étude indéfinie est hors d'un traité sur l'art, puisqu'elle dépend de ce que nous appelons l'*Histoire naturelle*, histoire sans bornes, comme nous l'avons dit, et disproportionnée, même avec la durée ordinaire de la vie. Je me contenterai donc de quelques observations générales; puis je donnerai un catalogue, ou plutôt l'ébauche d'un catalogue des gravures représentant des animaux.

Nous avons déjà fait remarquer que plusieurs statuaires de l'antiquité se firent une grande réputation par la manière vraie et savante avec laquelle ils représentèrent les animaux en bronze et en marbre. Calamis se distingua dans l'art de représenter les chevaux, et Nicias dans celui d'imiter les chiens. On citait la Vache de Myron, ainsi que

la Génisse de Menœchmus et le Chien de Lysippe. Enfin nous lisons aussi que Pasitèle étudiait les animaux dans les ménageries, et qu'il faillit en être la victime; et Œlien nous dit qu'on faisait des figures iconiques d'après les beaux chevaux comme d'après les beaux athlètes. (Var. Hist. lib. IX, cap. 32.)

Mais par nos propres yeux nous apprenons que les anciens avaient porté cet art de représenter les animaux à un très-haut degré de perfection. Ceux que renferme le Musée du Vatican forment déjà une nombreuse collection, bien capable de convaincre sur ce point les plus incrédules. Au reste il suffirait des camées, des pierres gravées, des bas-reliefs, etc., que nous voyons tous les jours, pour nous démontrer la supériorité des artistes de l'antiquité en ce point.

Parmi les modernes, il y a des peintres qui se sont livrés avec succès à l'étude et à la représentation des animaux. Sneyders d'Anvers, fut un des plus habiles. Ce peintre fut le contemporain et l'émule de Rubens en ce genre. Celui-ci n'a pas peu contribué à élever les idées de Sneyders sur le choix pittoresque des attitudes, sur la vie et le mouvement des animaux. Paul Potter de son côté a dessiné aussi très-habilement les chevaux et tous les bestiaux : son célèbre Taureau est un vrai chef-d'œuvre de naïveté. Cependant, malgré le grand talent de ces deux peintres et de plusieurs autres, il faut convenir qu'ils ne possédèrent point cette science profonde et artistique qui fit produire des résultats si surprenans aux artistes de l'antiquité. Les artistes anciens ne s'imitaient pas entr'eux, mais tous imitaient la nature; chez les modernes, au contraire, on a vu des peintres

traiter les animaux dans le goût de Paul Potter, de Sneyders, de J. B. Wenix, de Castiglione, de Berghem : on a même recommandé ces imitations dans des livres théoriques. Or, comment les modernes auraient-ils pu ressaisir la nature toute pure, et faire voir la vie dans les images des animaux, puisqu'ils restaient les imitateurs des peintres accrédités?

Comme il est impossible le plus souvent de saisir le mouvement rapide et successif des animaux, il est nécessaire, dans ces cas de mouvemens rapides, de les dessiner par souvenir ou par construction raisonnée; par le souvenir on retient ce qu'on a observé dans ces momens fugitifs où les animaux déploient leur agilité et leur force; et par construction raisonnée, on analyse ces mêmes mouvemens, et on les répète en faisant jouer les parties du squelette. Au chapitre 285, tom. VI, nous avons expliqué la méthode par laquelle on peut obtenir cette construction. Ce procédé est d'une grande importance, tant pour l'étude qui résulte de ces sortes d'exercices, que pour la facilité et la justesse qu'on en doit obtenir pour la représentation de tous les êtres animés et imaginés dans un mouvement quelconque. Au reste, ce qui pourrait prouver que les mesures et les cotes des proportions et dimensions sont indispensables pour la représentation du cheval et de tous les animaux, c'est la supériorité de nos statuaires sur nos peintres, au sujet de cette même imitation des animaux; supériorité qui provient de ce que ceux-là, après avoir mesuré, analysent et raisonnent leurs mesures, tandis que les peintres représentent tout à vue et à tâtons, ce qui leur fait souvent commettre les plus grossières erreurs.

Je dois dire aussi que les mêmes préceptes que j'ai donnés sur la composition, le dessin, le clair-obscur et le coloris s'appliquent aux tableaux d'animaux. L'unité est la grande règle fondamentale, la règle infaillible. On voit des peintres qui présentent leurs figures d'animaux sous des aspects incertains et mal choisis, et dans des mouvemens sans caractère : on en voit qui réunissent dans le même tableau deux ou trois animaux aussi intéressans les uns que les autres; en sorte qu'ils n'établissent aucune gradation d'intérêt à l'aide de l'unité. D'autres associent des animaux d'espèces différentes, et qui semblent, par une raison analogue, se disputer l'intérêt du tableau; toutes ces fautes qui affaiblissent beaucoup le résultat proviennent de cette même opinion erronée, que j'ai signalée en parlant des portraits et des tableaux dits de *genre;* je veux dire, de cette idée fausse, qu'un peintre d'animaux doit seulement être correct, recherché et patient, mais que les grandes règles de l'art ne le concernent pas. Toutes ces fautes, dis-je, n'auraient pas lieu, si l'artiste s'était souvent exercé à faire des applications de la loi de l'unité.

Dans ces sortes de tableaux l'influence de la touche est très-grande. En effet, lorsque le peintre doit imiter, soit du poil, soit de la plume, et de plus des différens caractères de poils ou de plumes, il faut qu'il possède la touche convenable. Il faut la posséder aussi pour représenter avec vérité les écailles, la laine, les crins, etc,; enfin le pinceau doit être non-seulement perspectif et facile, mais il doit aussi être franc, résolu et laconique, si l'on peut parler ainsi. Le soin minutieux et le précieux de J.-B. Wenix n'est pas plus expressif que le langage éner-

gique et animé de Sneyders ou de Rubens; en sorte que même, pour copier une peinture d'animaux, il faut, pour réussir, avoir un pinceau adroit, net et caractéristique.

L'étude des teintes géométriques, les échantillons faits scrupuleusement sur la nature, ne sont pas d'un petit secours dans ce genre de représentations. A l'aide de ces moyens préparatoires, on parviendra à laisser dans l'esprit du spectateur une forte idée de la nature. Le moyen des oppositions est encore d'un grand secours, et rien n'est plus ingénieux que d'opposer, de contraster et de faire valoir réciproquement les uns par les autres les fourrures, les plumages et les divers animaux dont les peaux diverses contrastent, se manifestant d'ailleurs autant par la forme que par la couleur de ces objets. Toutes ces observations ont été consignées à leur lieu dans ce Traité; ainsi le peintre d'animaux saura en tenir compte et en faire usage pour ses tableaux.

Quant à la représentation des chevaux en particulier, nous reconnaîtrons encore que les anciens ont été aussi habiles et aussi exercés dans l'art de les sculpter et de les peindre que dans celui de sculpter et de peindre la figure humaine. En effet, les statuaires de l'antiquité avaient occasion de produire mille statues équestres, contre une seule qu'on exécute de nos jours; c'est ce qui leur rendait l'étude du cheval si familière. Nous ne saurions douter non plus que ce fût dans l'école de Phidias qu'on excella dans les images de chevaux, comme on y excella dans l'image de l'homme. La belle tête de cheval, qui décorait avec tant d'autres figures le fronton du Parthénon d'Athènes, en est une preuve évidente; c'est la vie elle-même. Cette tête fait voir l'art dans sa plus grande vi-

gueur ; elle est supérieure de beaucoup, comme nous l'avons dit, à celle des quatre chevaux de Venise, à celle du cheval de Marc-Aurèle, au Capitole. Ajoutons qu'elle laisse bien derrière elle celle des chevaux de Monte-Cavallo, celle des chevaux de Castor et Pollux sur la place du Capitole, celles des chevaux trouvés à Herculanum ou ailleurs. Les têtes des chevaux qu'on voit dans les bas-reliefs de la Cella du Parthénon ou dans quelques médailles de Syracuse pourraient seules lui disputer. Quelle différence entre les têtes vraies et animées de cette école et celles des colonnes Trajane et Antonine !

Raphaël, dans ses chevaux d'Attila et de l'Héliodore, a pris pour type le cheval de Marc-Aurèle, qui était déjà hors de terre long-tems avant que ne fleurît le fameux peintre d'Urbino : Polydore de Carravagio n'a aussi connu que des chevaux de l'art romain. Jules Romain, dans ses peintures de Mantoue et autres, n'a pas eu d'autres modèles ; et ces artistes ne pouvaient pas d'ailleurs arriver à une connaissance complète du cheval, telle que la possédaient les Grecs, qui avaient pu, dans leurs écoles excellentes, être conduits à la perfection. Ce qu'il importe de déterminer, c'est le dégré de perfection de ces mêmes figures modernes de chevaux, et la confiance qu'on doit mettre en ces prétendus modèles. Qu'on dise à un élève que les chevaux de Bouchardon, de Lebrun sont admirables, et qu'on garde le silence sur les chevaux antiques, on retardera l'art, on retardera l'étude de la nature ; car on n'aime plus la nature lorsqu'on s'est accoutumé à des images chargées, maniérées, et étalant plutôt la prétention et la manière séduisante que la beauté vraie et naïve.

Savez-vous, disait un jour un de ces causeurs qui écoutent les lieux communs pour les répéter avec un air de finesse, savez-vous lequel est le plus estimé des deux chevaux ailés du Pont-Tournant aux Tuileries? C'est, celui auquel le sculpteur n'a pas mis de bride. Une bride ne convient ni à Pégase ni à une Renommée....; et voilà ce causeur faisant des phrases à perte de vue, sans qu'il proférât un seul mot sur le dessin pesant, sur les formes factices de cette sculpture, ou sur ce qu'elle peut avoir de bon. Qui se connaît en chevaux, et voit ceux du Parthénon, y retrouve la nature, au moins la race arabe qu'a voulu représenter Phidias. A Londres, où l'on se connaît fort bien en chevaux, l'arrivée de cette tête de cheval du Parthénon fit une vive sensation, parce qu'on y retrouva la nature et le caractère très-déterminé de cette race arabe.

On a élevé une question qui au fait n'est qu'une niaiserie. « Les anciens artistes, a-t-on dit, n'étaient pas plus » d'accord sur les mouvemens progressifs des chevaux, » c'est-à-dire sur leur manière d'élever et de porter les » pieds en avant, que ne le sont quelques auteurs mo» dernes qui ont traité cette question. Quelques-uns pré» tendent que les chevaux lèvent les deux jambes de » chaque côté en même-tems; et telle est l'allure des » chevaux antiques de Venise, des chevaux de Castor et » Pollux du Capitole, de ceux de Nonnus Balbus et de » son fils à Portici. D'autres sont persuadés que les che» vaux se meuvent en ligne diagonale ou en forme de » croix; ils croient qu'après avoir levé le pied droit de de» vant, le cheval lève le pied gauche de derrière, ce qui est » fondé sur l'expérience et sur les lois de la mécanique.

» C'est ainsi que lèvent les pieds le cheval de Marc-Aurèle
» et les quatre chevaux de son char sur le bas-relief du
» Capitole, ainsi que ceux de Titus sur l'arc de cet em-
» pereur. »

Je ne dirai rien sur ce point, je ferai seulement une observation qui s'y rattache; c'est que les chevaux representés en bronze permettent des allures que proscrit parfois le marbre : en bronze, la solidité et la nature de la matière autorise certains mouvemens et soulèvemens de jambes, qui ne pourraient s'exécuter en marbre sans des supports matériels, qui font souvent un mauvais effet. Au reste c'est surtout dans la science de la mécanique des animaux que le peintre et le sculpteur doivent puiser leurs leçons. Nous avons indiqué et déjà recommandé l'ouvrage savant de Barthez sur cette matière : de telles recherches doivent exciter l'ardeur de tout artiste de génie.

Cette étude de la mécanique vivante est intimement liée et se confond avec celle des proportions. Chacun comprendra aisément que la proportion de la tête et du cou du cheval est de la plus grande influence sur son mécanisme vivant. Si elle est trop longue, trop grosse, si le col est trop allongé, cela ne gêne-t-il pas l'animal dans sa progression, par l'effet d'un faux contre-poids; si au contraire ces parties sont trop courtes et trop menues, cela ne le gêne-t-il pas, en empêchant la progression en avant du centre de gravité?

Quant au jeu des formes ou des plans supérieurs du cheval, jeu si sensible dans la marche, il est à remarquer qu'il est d'autant plus considérable que l'animal est plus grand et plus dégagé dans ses proportions. L'étude

de ce jeu ostéologique est très-important relativement à l'idée qu'il peut donner de la vie et de l'agilité.

On devrait, dans nos écoles de peinture et de sculpture, posséder une collection nombreuse d'empreintes en plâtre, tirées et sur les beaux modèles naturels et sur les beaux ouvrages sculptés. Il existe déjà çà et là des pièces fort précieuses moulées sur nature; il serait essentiel de les réunir pour l'instruction des peintres. La précieuse collection de squelettes formée à Paris, au Jardin royal des Plantes, par les soins de M. Cuvier, et servant à l'anatomie comparée, est un riche recueil en ce genre, ainsi que la collection des animaux vivans et empaillés du même jardin. Indépendamment de ces secours, les Ecoles vétérinaires offrent des modèles et des livres utiles aux artistes; celles de Charenton et d'Alfort ne sauraient manquer de leur être d'un grand secours.

Bien qu'il ne s'agisse pas, dans ce chapitre, de décrire la beauté du cheval, je vais le terminer par un passage remarquable de Job sur ce sujet. J'y joindrai la célèbre description que nous a laissée Buffon de ce superbe animal.

« Est-ce toi qui as donné au cheval sa force, et qui as
» orné son col de la crinière qu'il secoue quand il s'a-
» nime? Est-ce toi qui le fais bondir comme la saute-
» relle? Son fier hennissement inspire la terreur. De son
» pied il creuse la terre; il triomphe, il sent sa force, et
» s'élance au-devant de l'ennemi. Il se rit de la crainte,
» et ne recule point au-devant de l'épée. Les dards sifflent
» autour de lui, les piques et les lances brillent à ses
» yeux: il s'agite, il frémit, la terre se dérobe sous ses
» pas; il craint de ne point arriver au combat. Il répond

» fièrement au son des trompettes; il ouvre les narines
» à l'approche du choc, au bruit de la voix tonnante des
» chefs et des cris des soldats. »

Voici la description du cheval par Buffon :

« La plus noble conquête que l'homme ait jamais faite
» est celle de ce fier et fougueux animal, qui partage
» avec lui les fatigues de la guerre et la gloire des com-
» bats. Aussi intrépide que son maître, le cheval voit le
» péril, et l'affronte; il se fait au bruit des armes, il l'aime,
» il le cherche, et s'anime de la même ardeur; il partage
» aussi ses plaisirs à la chasse, aux tournois, à la course;
» il brille, il étincelle; mais, docile autant que courageux,
» il ne se laisse point emporter à son feu; il sait réprimer
» ses mouvemens; non-seulement il fléchit sous la main
» de celui qui le guide, mais il semble consulter ses dé-
» sirs, et, obéissant toujours aux impressions qu'il en re-
» çoit, il se précipite, se modère ou s'arrête, et n'agit
» que pour y satisfaire. C'est une créature qui renonce
» à son être pour n'exister que par la volonté d'un autre,
» qui sait même la prévenir, qui, par la promptitude et
» la précision de ses mouvemens, l'exprime et l'exécute;
» qui sent autant qu'on le désire, et ne rend qu'autant
» qu'on veut; qui, se livrant sans réserve, ne se re-
» fuse à rien, sert de toutes ses forces, s'excède, et
» même meurt pour mieux obéir. »

Nous citerons parmi les auteurs qui ont écrit sur les animaux, D'André-Bardon, sur les Eléphans. — Bourgelat. — Bochart, sur la Peau des Animaux (Hieroz., p. lib. II, c. 7). — Falconet, (voy. dans ses Œuvres ses Recherches sur le Cheval de Marc-Aurèle). — Garsault, Anatomie du Cheval et du Chien, 1 vol. in-4°. —

Lomazzo, sur les Chevaux (voy. les chap. 19, 20 et 21, 1re partie, et le chap. 19, liv. II). — Lantensak, Saly, Watther, Millin, aux mots Cheval, Chien, Lion. On peut consulter encore les Encyclopédies aux mots Chevaux, Statues équestres. — La Bibliothèque britannique, année 1817, juin, pag. 276, sur l'Expression des Chevaux. — Xénophon, Traité de la Chasse; il y parle des chiens, des sangliers, des cerfs, de la licorne, etc. — Voyez encore l'ouvrage publié à Berlin en 1814, par la nouvelle Société de libraires; il est intitulé : Des principaux Chevaux du haras royal de Prusse, à Mestart.

CHAPITRE 558.

CONSIDÉRATIONS SUR UN CATALOGUE D'ESTAMPES REPRÉSENTANT DES ANIMAUX.

Il serait fort utile pour les artistes qu'on pût réunir en un catalogue les indications des diverses estampes publiées d'après les animaux. Ici je proposerai un projet analogue à celui qui se trouve offert dans le tome II de ce Traité, chap. 16, et qui se rapporte aux collections d'antiquités. Ce projet de calcographie universelle d'antiques peut en effet s'appliquer très-bien aux collections d'estampes représentant des animaux. Si un graveur habile adoptait une dimension bien entendue et proportionnelle pour représenter le cheval, le lion, l'éléphant, etc., cette mesure deviendrait une règle en Europe, et on aurait à la fin une collection d'un seul format, soit

de bœufs, soit de chiens, de tigres, d'ours, etc. Chaque concurrent, mettant son nom au bas de l'estampe, il résulterait une émulation plus grande que celle qui a lieu lorsqu'on publie des estampes qui n'appartiennent à aucun corps d'ouvrage, et qui restent toujours isolées à cause de leurs dimensions disparates. Je ne poursuivrai pas cette idée, et je ne proposerai aucune mesure en particulier; mais ce projet me semble très-bon et d'une très-facile exécution, à présent surtout que les peintres, ainsi que les personnes qui s'occupent de deviner l'anatomie, peuvent employer les moyens faciles de la lithographie.

Le catalogue que je donne ici est très-incomplet; mais il sera de quelque utilité pour les artistes qui souvent sont embarrassés lorsqu'ils sentent le besoin de consulter des représentations diverses d'animaux pour leurs études. Ces courtes indications pourront d'ailleurs les mettre sur la voie et les conduire à des recherches plus étendues.

CATALOGUE.

Chevaux.

Ammanns (Jobst). *Figuren von manchersey pferden*, ou figures de différens chevaux avec leur harnachement et ce qui appartient à l'équipement. *Francfort.* 1584. in-4°. — 1661. in-4°.

Bartsch. Collection des principales races des chevaux, gravées à l'eau forte. *London.* 1814.

Chalon (H.-B.). Les passions du cheval, la rage et l'agonie, la terreur, l'amour, la joie, le courage; dessinées en six planches. *Paris.* 1827.

Desmoulins. Etudes de Chevaux.

Detroy. Sur le Cheval.

Devillers. Description anatomique du Cheval.

Eysenberg (le baron de). *Wohseingeruhsete reutschule*, etc., ou Ecole d'équitation bien organisée, avec 56 estampes en taille-douce, par Bernard Picart. *Leipsick.* 1766. in-fol.

Garsault. Anatomie du cheval.

Herz. Le nouvel art d'Equitation en gravures, dessinées et gravées à *Augsbourg.* 1722. in-fol. 50 morceaux.

Huchtenburg. Chevaux.

Huet père. Le Visir, cheval arabe, gravé par Huet fils. — Le Cheval sauvage, par les mêmes. — Cheval norvégien, *idem. Paris.* 1828. Chez Bance aîné.

Voy. Huet père. (Animaux divers).

Laar (Pierre de). Chevaux. — Rome, 6 morceaux. (Copiés par Lairesse.)

Larüe. Deux têtes de chevaux en 2 feuilles.

Lautensack (Henri). Proportions du cheval. (Voy. ce nom au Catalogue des auteurs).

Morland. Le Cheval de poste, gravé par Levachez. — Le Cheval effrayé par une lionne, dessiné et gravé par les mêmes. — Le Saut périlleux, *idem.* — La Barrière affranchie, *idem. Paris.* 1828. Chez Bance aîné.

Parrocel. Chevaux, 1 cahier.

Ridinger (Johann-Elias). *Pferd reisebuch,* ou Livre sur les Chevaux, dessinés pendant un voyage, etc. *Augsbourg.* in-fol. 6 morceaux.

Rugendas (Georges-Philippe). *Pferderstuck*, etc., ou Morceaux représentant des chevaux ou cavalcades et batailles, gravés par G. Conrad-Bodenehr, à *Augsbourg.* 8 morceaux.

Stubb' (George). *Anatomy of the horse,* ou Anatomie du cheval. *Londres.* 1766. in-fol. très-grand format, figures.

Stoop (Dan.). *Capricci mit meuthieren*, etc., ou Caprices représentant des mulets et des chevaux, 4 morceaux. *Augsbourg.* — Etudes de chevaux, 2 feuilles.

Vernet (Carle). Préparatifs d'une course, gravés par Levachez. — Le Départ, par les mêmes. — La Course, *idem.* — Les Suites d'une Course, *idem. Paris.* 1828. Chez Bance aîné.

Vernet (H.). Chevaux.

Volmans. Etudes en grand de têtes de chevaux de différens pays.

Voy. Lafosse. (Animaux divers.)

Chiens.

Desmoulins. Etudes des chiens. 1 cahier.

Desportes. Chiens. 1 cahier.

Huet (père). Les chiens dogues, gravés par son fils. *Paris.* 1828. Chez Bance aîné.

Huquier. Chiens. 1 cahier avec anatomie.

Jongheer (J.). Chiens.

Pech. Chiens, gravés par Nicolas Visches. in-4°. 4 morceaux. *Amsterdam.*

Picart. Recueil de chiens, etc.

Poter (Paul). Chien d'arrêt, gravé par Aubertin. — Epagneul en arrêt, par les mêmes. *Paris.* 1828. Chez Bance aîné.

Ridinger (Joh.-Elias). *Unterschied liche arten von hunden nachdem leben entworfen*, ou Diverses espèces de chiens dessinés d'après nature, et gravés par Jean-Daniel Herz, à *Augsbourg.* in-4°. 7 morceaux.

Rudengas (Jun.). *Allerley hunde von*, ou Divers chiens, à *Augsbourg.* in-fol. 4 morceaux.

Voy. Vernet (Carle et Horace). (Animaux divers).

Eléphans.

Cuperi Gisberti dissertationes de Elephantis, ou Dissertations sur les éléphans; voy. le Thesaurus antiquitatum Romanorum, par Sallengre, f. 3. — Du même : Epistola, etc., ou Lettre, etc. *Amsterdam.* 1743. in-4°.

Ridinger (J.-E.). *Elephanten in verschiedenen stellungen, in kupter gebracht durch*, ou Eléphans en diverses positions. *Augsbourg.* 1749. in fol. 4 pièces.

Voy. D'André-Bardon (Catalogue des Auteurs.)

Lions.

Recueil de lions dessinés d'après nature par Rembrandt et gravés par Bernard Picart. 6 cahiers, 30 feuilles. 1725. in-4°. 24 morceaux.

Rubens (P.-P.). Variæ leonum Icones, ou Différens dessins de lions, gravés par A. Bloteling, 4 morceaux, papier de Chine, in-18.

Voy. Buffon (Animaux divers).

Chats.

Desmoulins. Un livre de Chats, etc. — Chats. Un cahier d'études.

Zing. Chats, etc. 1 livre.

Ours.

Ours dessinés par Marc-Gérards, inventés en 1559, gravés à l'eau forte par Mart-de-Bye. 1664. 24 morceaux. in-4°.

Bœufs.

Vaches, dessinées et gravées par Nicolas Berchem. *Amsterdam.* in-4°. 4 pièces.

Vaches et Porcs, dessinés par Charles Gardin et par Jean Vischer. in-4°. 7 pièces.

Bœufs d'après Paul Potter. 1650. in-4°. 8 pièces.

Vaches d'après le même, dessinées par M. de Haye, et gravées par Nicolas Vischer. in-4°. 8 pièces.

Voy. Huet et Kaïp (Animaux divers).

Voy. Roos (*Idem.*)

Voy. Rugendas (*Idem.*)

Agneaux.

De Bye. Agneaux et moutons exécutés par N. Vischer. *Amsterdam.* 1664. 16 morceaux. (Voy. Huet père).

Animaux divers.

Ammanns (Jobst.). *None figuren von allersey jagdund waydswerk*, ou Figures de différens objets de grande et petite classe, à *Francfort.* 1582. in-4°., et par J. Bocksberger, *ibidem.* 1592, 1612, 1617. in-4°.

Barlow (Fra). Diversas avium species studiosissime ad vitam delineatas, ou Diverses espèces d'oiseaux, dessinés avec beaucoup de soin d'après nature, par Fra Barlow, un des peintres les plus distingués de l'Angleterre. R. Gaywood et W. Hollar ont fait les dessins, Guillaume Faithorne a fait les gravures. 1658. in-4°.

Berchemü (Nicolaï). Animalia ad vivum delineata et aquâ forti aeri impressa, ou Animaux dessinés d'après nature, et gravés à l'eau forte sur cuivre, par les soins et de la main de Nicolas Berchem, terminés au burin par Clément de Jonghe, à *Amsterdam.* in-4°. 8 pièces.

Berghem. 8 cahiers d'Animaux gravés par lui-même. — *Idem*, copiés par Vischer ou par Dauckers.

Bloemaart (Abraham). *Verscheyden dieren seer natursyk*, ou Différens animaux, dessinés d'après nature par Abraham Bloemaart le père, et gravés par Frédéric Bloemaart le fils, à *Amsterdam.* in-4°. — Divers Animaux, par Abraham Bloemaart. in-12. 20 feuilles.

Borelli (Alphonsi). De motu animalium Dissertationes, etc., ou Dissertations sur le mouvement des animaux, à *Rome.* 1680. in-4°.

Nicolas de Bruyn. Oiseaux. 1594. 12 pièces.

Le lion, le tigre, l'hyène, la civette et le zibet, dans le neuvième tome de l'Histoire naturelle générale et particulière, avec la description du cabinet du Roi, par MM. de Buffon et Daubenton. *Paris*. 1761. 4 fig.

Description du cabinet du Roi, ou Histoire naturelle des Animaux, par MM. Buffon et Daubenton. *Paris*. 1757, 1769. 16 volumes in-4°. avec figures. En langue allemande, sous le titre : Histoire universelle de la Nature, traitée selon toutes ses parties spéciales, à *Leipsick*. 1758, 1769. in-4°. avec figures.

Collardo (Adriano). Piscium Icones, ou Poissons, figures gravées sur cuivre. 26 feuilles.

Desmoulins. Un livre de poules, coqs, oiseaux. Plusieurs feuilles.

Divers animaux, par J.-C. Dietsch. in-4°. 12 morceaux.

Germain. Animaux,

The british Zoology, ou la Zoologie anglaise. *Londres*. 1766, grand in-folio. 132 feuilles d'animaux gravés à l'eau forte, et colorés exactement d'après nature. M. Haid a publié à *Augsbourg* cet ouvrage, qui a été traduit en latin et en allemand par M. de Murr.

Huet père. Jeune Taureau, gravé par Huet fils. — Vache de Normandie, par les mêmes. — La Bourrique et le Bourriquet, *idem*. — Les Chèvres, *idem*. — Moutons de France, *idem*. — Les lapins, *idem*. — Têtes de veaux. — Têtes de moutons. — Têtes de loups, *idem*. — *Paris*. 1828. Chez Bance aîné. — Du même : Animaux divers sur fond blanc, 4 cahiers composés chacun de 4 feuilles. — 1er cahier : Le paon et le dinde, le cygne et ses petits,

le pélican. — 2e cahier : La poule et les canards, les pigeons ramiers, les oies, les perdrix et faisans. — 3e cahier : Le jeune cerf, le taureau, le cheval au pré, la vache à l'abreuvoir. — 4e cahier : Le loup et l'âne, boucs, chèvres. Le renard et les poules. Le chien et le sanglier. — Autre suite de deux cahiers d'animaux; chaque cahier composé de 4 planches. — 1er cahier : Modèles d'aigles. — 2e cahier : Modèles de griffons.

Huet fils. Collection complète des mammifères du Muséum d'histoire naturelle, classés suivant la méthode de M. Cuvier. 1 volume in-4°, composé de 55 planches, gravées au pointillé par J.-B. Huet. *Paris*. 1828. Chez Bance aîné.

Kabelle. Cahiers d'animaux.

Karel-Dujardin. Gradation de la tête de grenouille jusqu'au profil d'Apollon, d'après les idées du célèbre Lavater, gravé par Piringer. *Paris*. 1828. Chez Bance aîné.

Karel-Dujardin. Son œuvre, formant 1 cahier de 62 pièces.

Divers animaux, par K. Dujardin. 1652, gravés par A.-D.-G. Valk et P. Schenk. 60 morceaux. in-4°.

Kaip. Bétail en repos, gravé par Alais. — Bétail s'abreuvant, par les mêmes. *Paris*. 1828. Chez Bance aîné.

Divers animaux, par Pierre de Laar, dit Bamboche, à *Rome*. 1636. in-4°. 8 morceaux.

Lafosse fils. Cours d'hippiatrique.

Morland. Le départ des chasseurs, gravé au lavis par Levachez. — Le repos des chasseurs, par les mêmes. — La chasse aux perdrix, *idem*. — La chasse.

Oudry. La chasse au cerf, gravé par Delgorgue. — La

chasse au sanglier, par les mêmes. — La surprise du renard, *idem*. — Le gardien fidèle. *Paris*. 1828. Chez Bance aîné.

Oudry. 1 cahier d'animaux de chasse, gravé par Lebas.

Recueil de divers animaux de chasse, tiré du cabinet de M. le comte de Tessier, dessinés d'après nature par M. Oudry, peintre du Roi, à *Augsbourg*. Chez L.-G. Hertel. in-4°. 6 morceaux.

Pezotte. Oiseaux perchés.

Picart. Recueil de livres représentant divers animaux, par Desportes, Stoop, Germain, Robert.

Potter (P.). 12 cahiers d'animaux, gravés par Debye. — L'homme et ses complices traduits au tribunal des animaux, gravé à l'aqua-tinta. *Paris*. 1828. Chez Bance aîné. — Bétail en repos, gravé par Huet fils. — Bétail s'abreuvant, par les mêmes. *Paris*. 1828. Chez Bance aîné.

Ridinger (J.-E.) *Entwurf einiger thiere*, ou Esquisses de quelques animaux, par Ridinger, peintre, à *Augsbourg*. 1738. in-fol. 24 morceaux. — *Necus zeichnungsbuch*, etc., ou Nouveau livre de dessin, dans lequel sont représentés et dessinés d'après nature des animaux fauves et privés, ainsi que des volatiles, le tout gravé par Jean-Elie Ridinger, à *Augsbourg*. 1742. in-fol. — *Lehrreiche fabeln ausdem*, etc., ou Tables instructives du règne animal, à *Augsbourg*. 1744. in-fol. 12 morceaux. Les explications sont en langue allemande, latine et française.

Animaux par Jean-Henri Roos, inventés, dessinés, et gravés à l'eau forte, par Elie Ridinger, 6 morceaux. — *Vichstuckin landschaeffen*, ou bestiaux en paysages. *Augsbourg*. in-fol. 14 morceaux.

Roos. 1 cahier, sujets d'animaux.

Rugendas. Bestiaux. *Augsbourg*. in-fol. 4 morceaux.

Animaux, par Wenceslas-Hollar. 1646. in-4°. 18 morceaux. (Voy. Oiseaux.)

Vernet (Carle). Collection de neuf chasses au renard et au chien Warant, gravé par Levachez. *Paris*. 1828. Chez Bance aîné.

Vernet (Horace). Chasses au cerf, gravé par Levachez. *Paris*. 1828. Chez Bance aîné.

Zing. 1 cahier d'Animaux.

A description of above, etc., ou Description de plus de 300 animaux, ornée de gravures à l'usage des écoles. 1 vol. Chez Galignani, rue Vivienne, à *Paris*.

A description of a great, etc., ou Description d'un grand nombre d'animaux, végétaux et fleurs, pour l'amusement de la jeunesse, ornée de 100 gravures; chez le même.

Différens squelettes d'animaux. *Nuremberg*.

Caylus a publié une jolie figure d'écureuil assis, d'après l'antique.

CHAPITRE 559.

DES TABLEAUX DE BATAILLES.

Comme un assez grand nombre de peintres ont aimé à représenter des batailles, il s'est établi chez les modernes une espèce de type conventionnel de ces sortes de tableaux; et au lieu de considérer ces sujets comme tous les sujets quelconques, soumis aux lois générales de la peinture, on en a fait un genre à part, et comme privilégié, dans lequel on s'est cru justifié de toutes fautes, en se conformant à la manière convenue, et en perpétuant par imitation le style adopté par certains peintres en renom. Parmi les ouvrages de ces peintres de renom il faut distinguer deux espèces de tableaux de batailles: les scènes de massacre, et les scènes de tactique militaire. Dans les premiers on s'est contenté de représenter les horreurs d'une mêlée ou les escarmouches sanglantes de quelques cavaliers; dans les seconds, on a surtout pensé à l'exactitude topographique, aux mouvemens des masses des combattans et au spectacle général d'une affaire. Justifiés par des exemples nullement improuvés, conduits et encouragés par des critiques exclusivement militaires, ces peintres ont peu à peu perdu de vue le but philosophique de l'art, en sorte que les uns se sont crus très-recommandables en se livrant à leur fougueuse imagination, et en prodiguant les coups de feu, les contorsions, le sang et les grimaces; les autres en racontant fidèlement, et

selon l'ordre d'une chronique militaire, les événemens d'un grand combat.

On ne doit admettre ou approuver ni l'un ni l'autre de ces genres de tableaux exclusivement; car, dès qu'il s'agit de théorie et de doctrine, il n'y a point de concessions à faire, mais seulement les véritables règles à interroger.

Que des peintres, doués d'une forte imagination et sachant animer, enflammer des combattans, prennent dans l'histoire des guerres certains sujets pour leurs pinceaux; qu'ils aiment cette fière confusion, ces attributs belliqueux, ces actions exaltées qu'on ne trouve que sur les champs de bataille, qui osera les arrêter? qui ne s'empressera pas d'applaudir à leurs élans? Mais s'ils se croient, à cause de ces mêmes élans, hors du domaine d'un art philosophique, s'ils composent des tableaux dans la vue seulement d'exciter des frayeurs, de faire briller leur talent pour les expressions extrêmes de désespoir, d'agonies déchirantes, de rage et d'atrocités propres à faire dresser les cheveux sur la tête; si aucun but moral ne se rencontre dans tout ce fatras épouvantable; si enfin les belles combinaisons artistiques sont délaissées pour des détails hardis, l'ouvrage sera blâmable malgré toute la verve de l'auteur; car ces sortes de sujets sont comme tous les autres dépendans des lois immuables de la peinture.

D'ailleurs si nous examinons avec attention les tableaux de batailles qu'on voit dans les cabinets, nous reconnaîtrons la témérité et les mensonges des peintres qui, pour paraître fougueux, ne craignent pas d'estropier hommes et chevaux; qui, au lieu de poses vraies et vraisemblables, imaginent des bizarreries; enfin qui sacrifient la

correction et la justesse à cette manie de paraître chaleureux, et d'étaler beaucoup d'inspiration. Ces furieuses extravagances touchent peu le spectateur : car dans quelques sujets que ce soit, le naturel seul peut nous intéresser et prolonger de vives émotions.

Ce qui conduit au succès en ce genre de peinture, c'est l'excellence des figures. Exiger qu'on retrouve dans un tableau de bataille l'exactitude du gazetier, les recherches tactiques, l'historique scrupuleux de l'événement, la fidèle topographie des lieux, l'imitation servile des costumes, l'image même de l'atmosphère au jour et à l'heure de ce combat, toutes ces demandes, dis-je, sont le résultat de l'ignorance des propriétés de l'art; toutes ces lois sont un reste de barbarie. Chaque art a son domaine; celui de la peinture est distinct. Que ceux donc qui exigent l'imitation des choses inimitables dans un art libéral s'adressent à des arts étrangers et plus mécaniques : les plans, les dessins des vues militaires, les gravures, les inscriptions sont les moyens qu'on peut employer. Pourquoi chargerait-on le peintre de la besogne de l'historien? pourquoi vouloir qu'un artiste sache écrire une gazette véridique? Un tableau de bataille sera intéressant quand il offrira un caractère déterminé par son expression non diffuse, mais concentrée, non éparse sur mille personnages, mais déterminée sur quelques personnages intéressans seulement. Les fameuses batailles rappellent quelquefois les fameux capitaines; mais la vue des fameux capitaines rappelle toujours les grandes batailles. Le moyen de rappeler une fameuse bataille, c'est donc d'en exposer l'événement le plus intéressant et les acteurs les plus importans. Si le peintre veut lutter avec

l'ingénieur géographe, il ne sera, répétons-le, ni peintre, ni ingénieur; s'il recherche trop l'exactitude de forme des habits, des chapeaux, il pourra devenir froid et insipide, et néanmoins il n'échappera pas aux censures des tailleurs, des cordonniers, des passementiers, etc. Un caporal trouvera mauvaise l'allure de tel ou tel bataillon; un canonnier critiquera une écouvillon; un tambour une baguette; mais si le peintre imite les passions de l'âme, s'il peint de grands capitaines avec leurs mœurs et avec les signes caractéristiques de leur valeur, s'il choisit les momens d'héroïsme pour nous les représenter, il aura atteint le but, et d'une bataille il aura su faire un beau tableau.

Enfin exciter, piquer la curiosité du peuple, en lui présentant des images sanglantes, des scènes de péril et d'audace, et toutes les catastrophes terribles de la guerre, ce n'est pas lui être utile : il faut fixer le but au-delà de l'image, et produire de morales impressions. Que de générosité n'y a-t-il pas à faire ressortir dans les faits belliqueux ! Que de noblesse dans le dévouement ! quel amour de la patrie ne doit pas éclater dans ces épreuves courageuses des guerriers ! Quelle dignité dans le calme de ce général pénétré de la gravité et de la hauteur de sa situation ! Quelle persévérance, quelle patience dans ces soldats bravant tous sortes de dangers, pour servir leur pays ! Oui, l'amour de la patrie, le bonheur de nos concitoyens, la gloire de nos armes, voilà le sujet; quant aux combats, ils ne sont que les moyens d'exprimer par les signes de la peinture ces grands sentimens.

Nous ne recueillerons rien ici au sujet de la tactique militaire des anciens et des modernes. Assez d'auteurs

en ont parlé, et il faudrait pour servir les artistes sur ce point, réunir une trop grande quantité d'indications. Nous renvoyons donc aux écrits où sont traitées ces matières, et pour ce qui regarde les anciens, au Dictionnaire de M. Mongez (Encyclop. méthod.); on pourra consulter encore Bussy, Guischard, Lolooz, Mézerai, et en général les écrivains qui ont traité des mœurs et des usages antiques. (Voy. le tom, IV, pag. 372 de ce Traité.)

CHAPITRE 560.

DES TABLEAUX DE MARINES.

Je signalerai encore le même but moral au sujet des tableaux de marines. Je dirai que ces espèces de tableaux ne doivent pas seulement nous faire voir des vaisseaux et les vagues de la mer, mais qu'ils doivent représenter soit l'industrie et les avantages du commerce qui unit les deux hémisphères, soit la force de la cupidité qui sait affronter les tempêtes, soit l'humanité qui prodigue tendrement ses secours charitables après les naufrages, soit enfin le patriotisme qui se dévoue aux combats sur des boulevards flottans. L'exactitude dans l'image des agrès d'un vaisseau importe, il est vrai, en ces sortes de tableaux, mais cette exactitude seule n'est point le but. Souvent des marins prisonniers se délassent en exécutant très-minutieusement des petites représentations en relief d'une corvette ou d'un gros bâtiment; et certainement on ne pense pas aux obligations de la sculpture en exami-

nant ces ouvrages de patience. Mais en doit-il être de même de ces représentations en peinture. C'est ou la navigation, ou l'élément imposant et terrible de la mer que l'artiste doit peindre; c'est le sujet un et déterminé, et non la représentation individuelle et seulement correcte qu'il faut produire. A la vue d'une tempête bien représentée, le spectateur pense-t-il aux poulies ou aux garcettes; et est-ce être peintre que de ne savoir intéresser que par le calque exact d'une corvette ou d'un brigantin?

Plusieurs tableaux d'habiles peintres prouvent qu'on peut produire un grand effet en représentant les vagues de la mer; mais il faut avoir beaucoup navigué et observé pour les bien imiter, et pour être vivement ému à la vue de leur représentation; cependant, à l'aide du poétique et du vraisemblable, qu'on peut réunir sur de tels tableaux, un peintre parvient à frapper fortement les personnes même auxquelles ces spectacles sont inconnus.

Toutes les grandes parties de la peinture sont nécessaires dans ce genre de tableaux, et ce serait avoir une idée bien limitée que de croire qu'on parviendra à intéresser, à toucher, et à produire un ouvrage excellent, parce qu'on saura dessiner un port de mer et un vaisseau. On peut donc dire que beaucoup de peintres de marines feraient bien mieux, au lieu de multiplier leurs tableaux insignifians, de commencer par apprendre la peinture.

Quant à la tactique navale, à la manœuvre des vaisseaux, au caractère de combats maritimes, on conçoit que ces connaissances sont absolument nécessaires, et qu'il y aurait de l'impudence à traiter ces sortes de sujets quand on ne possède pas ces notions indispensables. Le peintre est encore dans l'obligation de connaître

la marine de tous les tems et de tous les peuples. Et depuis la pirogue du sauvage jusqu'au navire si riche des Ptolémées, il faut qu'il puisse représenter toutes ces différences, soit dans la construction des vaisseaux, soit dans leur manœuvre, soit dans les combats qu'on y livrait.

Nous croyons utile d'extraire ce que M. Lévesque a écrit à ce sujet dans l'Encyclopédie méthodique (Art. *Marines.*)

« Les Grecs, dit-il, ont nommé monoxyles, les canots creusés dans un arbre; ce mot, dans leur langue, signifie un seul bois. Les Romains les appelaient *trabariæ,* parce qu'ils étaient faits d'une seule poutre, *trabes.* Pline dit que les Germains avaient de ces canots qui portaient trente hommes; ce qui supposait qu'alors la Germanie avait des arbres d'une grosseur prodigieuse; Isidore parle de monoxyles qui portaient dix hommes, ce qui n'excède pas la vraisemblance : j'en ai vu qui en portaient deux, et qui étaient taillés dans des arbres ordinaires.

» Chaque peuple s'est fait des canots avec les substances que le pays lui procurait le plus familièrement. Les Bretons en construisaient avec des branches flexibles, qu'ils couvraient de cuirs : d'autres ont fait le même usage de l'osier ; et d'autres encore de carcasses de poissons cétacées. Les Egyptiens avaient des nacelles de papyrus, et même de terre cuite. Juvénal parle de ces dernières :

Parvula fictilibus solitum dare vela phaselis,
Et brevibus pictâ remis incumbere testâ.

» Il est étonnant qu'on osât se fier à la voile sur des nacelles si fragiles, et qu'en les peignant on ajoutât le luxe à tant de simplicité.

» Le radeau n'est qu'un assemblage de poutres grossières : il se nommait en grec *schedia*, et ce mot exprime le peu de tems qu'exige sa construction. Homère représente Ulysse construisant un radeau pour sortir de l'île où Circé l'avait retenu. Le héros lie ensemble de grosses poutres, les recouvre de planches, y ajoute un bordage d'osier, et y adapte un mât. Sur cette frêle machine il va braver le gouffre de Carybde et la voracité de Scylla.

» Dans les tems héroïques, quand les Grecs entreprirent l'expédition de la Colchide, quand Agamemnon conduisit devant Troie mille vaisseaux, on avait déjà surpassé la sauvage industrie dont nous venons de parler; mais l'art de la marine était encore dans l'enfance.

» Elle fut d'abord exercée dans la Grèce par les brigands qui habitaient des îles et des côtes maritimes, et s'embarquaient probablement sur des faibles nacelles, pour piller les côtes et les îles voisines. Du tems de Thucydide, Minos passait pour le plus ancien souverain qui eût possédé une marine : il nettoya de pirates la mer de Grèce, pour s'assurer à lui-même les revenus qu'ils tiraient de leurs expéditions. Il se rendit maître de toute cette mer, soumit les îles Cyclades, en chassa les Cariens, y envoya le premier des colonies, et en confia le gouvernement à ses fils.

» L'expédition des Argonautes, que l'on rapporte à l'an 1292 avant notre ère, est devenue éternellement célèbre, parce qu'elle fut regardée comme une entreprise de long cours, non moins étonnante alors que le furent depuis la navigation de Christophe Colomb, ou le premier voyage autour du monde. Le nom même d'Argos,

artiste alors prodigieux qui construisit le vaisseau que montèrent les Argonautes, a été préservé de l'oubli. Ce bâtiment, ou plutôt cette barque, avait cinquante rames, et les héros qui la montaient en étaient eux-mêmes les rameurs.

» Le plus ancien poète qu'ait inspiré cette expédition, porte le nom d'Orphée. Il avait été appelé par les Argonautes pour exercer au milieu d'eux les fonctions sacerdotales, comme le devin Calchas monta sur les vaisseaux des Grecs dans leur expédition de Phrygie. Assurément le chantre de la Thrace n'est point l'auteur du poëme des Argonautes : mais ce poëme est au moins d'une antiquité respectable. S'il est l'ouvrage d'Onomacrite, qui, suivant Clément d'Alexandrie, composa les poésies attribuées à Orphée, il remonte à la domination de Pisistrate, et c'est par conséquent le plus ancien poëme grec qui nous reste après ceux d'Homère et d'Hésiode. Ce qui est certain, c'est que les mœurs antiques y sont peintes avec une simplicité et une naïveté que l'on recherche en vain, quand on vit loin du temps où régnoient ces mœurs.

» Le faux Orphée nous représente les Argonautes frappés d'une admiration semblable à la stupeur, à l'aspect du bâtiment construit par Argos : mais quand il nous décrit ensuite la manière dont ce prodigieux navire fut traîné du rivage à la mer, on reconnaît que ce n'était en effet qu'une barque à peu près telle que celle de nos pêcheurs. Sans doute, il eût été difficile à Orphée de mettre dans son récit tant de vérité, si, de son temps, la navigation eût été plus parfaite qu'au tems des Argonautes.

« Argos, dit-il, à l'aide de leviers et de cordages, en-
» treprit de mettre en mouvement le navire, en l'élevant
» du côté de la poupe. Il appela tous les guerriers, et
» les engagea, par des paroles flatteuses, à partager le
» travail. Aussitôt ils se préparèrent à lui obéir; ils se
» dépouillèrent de leurs armes, ceignirent un cable sur
» leur poitrine, et chacun employa toute la force de son
» poids. »

» Quand le vaisseau fut en mer, Argos et Tiphys levèrent le mât, préparèrent les voiles, et attachèrent le gouvernail du côté de la poupe, en le serrant avec des courroies.

» Apollonius de Rhodes vivait plus tard que le premier chantre des Argonautes; aussi, donne-t-il déjà l'idée d'une manœuvre un peu plus industrieuse pour mettre le vaisseau à flot: il suppose que les compagnons de Jason creusèrent un fossé qui allait jusqu'à la mer par un plan incliné, ce qui devait faciliter la descente du navire. Par la différence de ces deux écrits, on voit les progrès qui s'étaient faits depuis le tems du premier poète jusqu'à celui du second : cet intervalle a dû être à peu près de trois siècles.

» Quand on a vu, dans nos ports, lancer même un de nos moindres bâtimens, on sourit à la peinture de ce prodigieux navire des Argonautes, qu'on tirait à la mer avec des cordes, et l'on conçoit qu'il ne valait pas même un de nos paquebots. C'est ce que confirme encore la manœuvre d'Argos et de Tiphys qui lèvent le mât, et qui attachent le gouvernail avec des courroies. Il faut savoir que le mât se levait quand on mettait en mer, et se baissait quant on était au port; alors il se logeait dans une

rainure, ou dans une sorte de caisse, qu'Homère appelle *istodochos*, le receveur du mât. Quant au gouvernail, ce n'était qu'un aviron plus large que les rames; on lui voit encore cette forme sur des vaisseaux de la colonne Trajane, élevée dans le second siècle de notre ère. A quelques-uns de ces vaisseaux, il est contenu par une courroie, comme il l'était au vaisseau des Argonautes; à d'autres, il n'est retenu que par les mains du pilote, ce qu'on peut regarder comme une inexactitude de l'artiste : dans tous, il est placé à la partie latérale de la poupe, au lieu d'être à l'arrière du vaisseau, ou plutôt il y avait deux gouvernails, un à chaque bord.

» Il est inutile au sujet que nous traitons de fixer avec précision le tems où vivait Hésiode. Les uns le font contemporain d'Homère, d'autres veulent qu'il l'ait précédé; d'autres le font naître un siècle plus tard : comme la navigation paraît être restée fort long-tems dans le même état, ces époques nous sont indifférentes; il suffit qu'Hésiode soit un très-ancien poète. Ecoutons les conseils qu'il donne à Persès son frère, dans le poëme des Œuvres et des Jours. Il lui recommande fortement de ne pas s'embarquer pendant l'hiver, mais de tirer alors son navire à terre, et de bien affermir de tous les côtés avec des pierres assez fortes pour résister à l'impétuosité des vents. « Déposez, ajoute-t-il, en votre logis, tous les ustensiles de » la navigation; pliez et arrangez les voiles, et pendez le » gouvernail au dessus de la fumée. »

» On retirait donc le vaisseau à terre, on l'assurait avec des pierres qu'Homère appelle *hermata* (des soutiens, des appuis). On exposait le gouvernail à la fumée du foyer, pour le tenir séchement. Quand la belle saison

permettait de s'embarquer, on dérangeait les pierres, et on tirait le bâtiment à la mer, comme le firent les Argonautes. Cette pratique est restée la même pendant un grand nombre de siècles. Les Athéniens avaient au Pyrée des loges dans lesquelles ils retiraient leurs vaisseaux.

» Ceux des tems les plus anciens n'avaient point de ponts. Le faux Orphée nous représente les Argonautes descendant au fond du navire, et prenant les rames.

» La navigation devait être devenue plus familière au tems du siège de Troie. Achille prit douze villes par mer; Ulysse commanda neuf fois des flottes; celle des Grecs confédérés était de mille vaisseaux; mais ces vaisseaux étaient construits comme celui des Argonautes; ils étaient de même sans ponts ; ils ne contenaient de même que cinquante hommes. Thucydide observe que quelques-uns en portaient cent vingt.

» Le même historien nous apprend qu'après la guerre de Troie, les Corinthiens imaginèrent les premiers des vaisseaux semblables à peu près à ceux qu'on voyait de son tems : il ne s'explique pas davantage. On peut croire qu'il s'agit de vaisseaux pontés, et même à plusieurs rangs de ponts et de rames. Ils furent propres à contenir un plus grand nombre d'hommes. Jusqu'à cette époque, on s'en était tenu assez fidèlement aux vaisseaux à cinquante rames. On peut remarquer que les plus anciens vaisseaux étaient longs. Quand on eut imaginé de faire des vaisseaux ronds, ils furent consacrés au commerce, parce qu'ils portaient plus de marchandises; les autres, qui marchaient mieux, continuèrent de servir à la guerre.

» Les Phocéens sont les premiers des Grecs qui aient entrepris de longues courses; et, par la raison que nous

venons de déduire, ils se servaient de vaisseaux longs et à cinquante rames.

» Les Romains n'eurent point de vaisseaux avant la première guerre punique : mais quand ils eurent choisi pour ennemis les Carthaginois, qui étaient les maîtres de la mer, ils furent obligés de créer une flotte, et de se former à la navigation.

» Ils ne connaissaient point la mer; mais, pendant qu'on leur construisait des vaisseaux, ils furent exercés à terre par les consuls aux manœuvres maritimes. Des bancs furent rangés sur la terre dans le même ordre que les bancs des vaisseaux : on y fit asseoir les hommes destinés à l'emploi de rameurs; et, à la voix de leurs commandans, ils faisaient jouer les rames, comme s'ils eussent été en pleine mer. Quand la flotte fut prête, il ne fallut que quelques jours pour achever de les former.

» Passons à la construction extérieure des vaisseaux anciens; c'est la seule partie qui intéresse spécialement les artistes.

» Ils avaient, comme ceux d'aujourd'hui, une quille, c'est-à-dire une pièce de charpente qui régnait dans toute leur longueur, et des côtes qui en formaient la carcasse; mais la quille était plongée dans l'eau, et la carcasse revêtue de planches; ainsi ces deux parties sont étrangères aux artistes.

» Les vaisseaux que nous représentent les bas-reliefs antiques, décrivent en général une ligne droite, et ne s'élèvent en s'arrondissant qu'à la poupe et à la proue.

» La poupe qui est la partie postérieure du vaisseau, est celle qui s'élève davantage. On y voit ordinairement un gaillard ou château, où se tenait le commandant : son élé-

vation est considérable, et devait prendre beaucoup de vent : ce château porte quelquefois le nom de tente. Dans le roman grec de Chœreas et Callirhoë, on voit Statira sortir de la tente, et se montrer au roi des Perses, son époux, qui était sur le rivage, et croyait l'avoir perdue pour toujours. Dans le même roman, quand Chœréas, après de longues infortunes, ramène Callirhoë à Syracuse, la tente ou château est couvert d'une étoffe fabriquée à Babylone ; le rideau se lève, et le père de Callirhoë la voit couchée sur un lit d'or, et vêtue de pourpre tyrienne.

» De la poupe s'élevait, en décrivant une portion d'arc, un ornement qu'on nommait aplustre. On ne peut guère mieux le comparer, quant à sa forme et à son mouvement, qu'à la queue d'un écureuil; il dépassait le château, et était plus ou moins travaillé : souvent il se terminait par une triple ou quadruple aigrette. Il paraît qu'on attachait quelquefois une lanterne à son extrémité.

» L'aplustre, comme nous venons de le dire, s'étendait sur le vaisseau; un autre ornement, nommé chénisque, qui prenait sa naissance vers le haut de la poupe, s'étendait sur la mer : il représentait le col et la tête d'une oie. Le chenisque était beaucoup moins grand que l'aplustre.

» C'était ordinairement à la poupe qu'était représentée la divinité protectrice du vaisseau. On appelait cette représentation la *tutelle*.

» La proue entière représentait assez grossièrement une tête d'oiseau; les yeux de cet animal étaient sculptés, et son bec, que les Latins appellent *rostrum*, était placé au niveau de l'eau. Ce bec, ou rostre, fut d'abord imaginé

pour garantir les vaisseaux contre les écueils : c'était une poutre armée d'airain ou de fer. On en fit dans la suite une des armes les plus terribles des combats maritimes. Les rostres alors cessèrent d'avoir la figure d'un bec : ce furent des lames fortes et très-aiguës, destinées à percer les vaisseaux ennemis. Quelquefois ils représentaient des faisceaux d'épées ; quelquefois aussi, comme la machine nommée bélier, ils ressemblaient à une tête d'animal. Souvent un seul vaisseau avait plusieurs rostres les uns au-dessus des autres ; cependant, il ne faut pas toujours prendre pour un rostre une tête ou tel autre ornement de métal qui s'avance de la proue au-dessus de l'eau. Il avait la fonction d'empêcher que les rostres ne s'engageassent pas dans le vaisseau ennemi, au point de ne pouvoir s'en retirer, ce qui entraînait le naufrage des deux bâtimens.

» On sent que la proue devait être très-forte dans les vaisseaux de guerre, puisqu'elle était l'arme offensive la plus redoutable ; aussi, quand on destinait à la guerre un vaisseau d'abord construit pour le commerce, on le remettait sur le chantier, pour en fortifier la proue de puissans madriers.

» C'était communément à cette partie que l'on plaçait en peinture ou en sculpture de bas ou de plein relief, une figure qui donnait son nom au vaisseau. Dans les fragmens d'un bas-relief antique, qui représentait un combat naval, on voit au-dessus de la proue la représentation d'un centaure, grand comme nature, et l'on conjecture, avec beaucoup de vraisemblance, que ce bâtiment se nommait le Centaure. Ces fragmens, déterrés à Rome, ont été achetés par le duc d'Alcala, qui les a fait

transporter à Séville. Don Emmanuel Marti, doyen d'Alicante, en a envoyé les dessins à don Bernard de Montfaucon, qui les a placés dans son *Antiquité expliquée.*

» Il semble que les anciens aient recherché sur-tout à multiplier les rangs de rames dans les vaisseaux, et qu'ils aient cru que de cette multiplication résultait une construction plus parfaite. On eut d'abord des vaisseaux à trois rangs de rames, et l'on parvint à multiplier ces rangs jusqu'à quinze et bien au-delà, ce qui n'est pas concevable. On a même bien de la peine à se faire une idée des vaisseaux à cinq, et même à trois rangs de rames placés les uns au-dessus des autres; mais, quoique cette idée puisse coûter à notre imagination, nous sommes obligés de l'admettre, puisque le fait est prouvé par des passages multipliés des anciens et par des bas-reliefs antiques. On voudrait en vain adopter l'interprétation d'un savant, qui, fondé sur un passage d'un scoliaste grec des siècles inférieurs, prétendait que le premier rang était formé par les rameurs qui étaient à la poupe; le second, par ceux qui étaient au milieu du vaisseau, et le troisième, par ceux de la proue. Cette interprétation lèverait toute difficulté : mais peut-elle s'accorder avec le récit de Silius Italicus, l. 14, v. 425, qui rapporte que le feu prit au haut d'un vaisseau, et que déjà les rameurs du premier rang avaient abandonné leurs rames, avant que ceux des derniers rangs fussent informés de l'incendie? S'accorde-t-elle avec ce que nous apprennent les anciens, que les rameurs du dernier rang avaient de plus faibles gages, parce que, se servant de rames plus courtes, ils avaient moins de peine? N'est-elle pas surtout renversée

par la vue des bas-reliefs, qui nous montrent des vaisseaux à deux et trois rangs de rames distribués par étages?

» Il est vrai que s'il fallait supposer que les rameurs aient été placés perpendiculairement les uns au-dessus des autres, on ne comprendrait pas comment les vaisseaux pouvaient s'élever assez au-dessus de l'eau pour donuer place à tant de rangs, et comment les rames des rangs supérieurs pouvaient être assez longues pour atteindre la mer : mais la colonne Trajane et quelques médailles nous montrent que les rames n'étaient pas perpendiculairement les unes au-dessus des autres, et qu'elles étaient rangées en échiquier ; ce qui donne quelque facilité, non pas de concevoir bien précisément comment les rameurs étaient placés, mais de comprendre qu'ils pouvaient l'être. On peut imaginer qu'au-dessous de l'intervalle que laissaient entr'eux deux bancs des rameurs du premier rang, était placé un banc de rameurs du second rang, etc.

» Le premier rang était assis sur le haut pont, et ses rames sortaient par des ouvertures ménagées à des balustrades qui couronnaient le bordage du vaisseau. Les bancs du second rang étaient placés sur un pont inférieur, et les rames sortaient par des sabords. Il paraît, par le bas-relief du duc d'Alcala, que, dans les batailles, les rameurs du premier pont se retiraient pour le laisser libre aux gens de guerre, et que le vaisseau n'était manœuvré que par les rameurs des rangs inférieurs.

» On voit, par le témoignage des anciens, qu'à quelques exceptions près, les vaisseaux qui passaient cinq ou six rangs de rames, manœuvraient fort mal, et contribuèrent plusieurs fois à la perte des batailles. On cessa

depuis Auguste, de donner aux vaisseaux plus de trois rangs de rames; et c'est pour cela que les bas-reliefs n'en offrent aucun qui en ait un plus grand nombre. Enfin l'historien Zosime, qui écrivait dans le cinquième siècle, nous apprend qu'alors, et depuis long-tems, on ne construisait plus même de trirèmes ou galères à trois rangs.

» Les vaisseaux des anciens n'avaient en général qu'un mât. En travers de ce mât était attachée, en forme de croix, l'antenne qui soutenait la voile. La hune était peinte, et souvent ornée de dorures. On pourrait croire qu'elle avait quelque ressemblance avec une tasse; c'est du moins ce que fait conjecturer le mot *cachesium*, qui signifie également hune et tasse.

» On a fait des voiles de toutes sortes de matières, de peaux, de nattes, de lin : on en a fait de rondes, de carrées, de triangulaires : mais celles des Romains et des Grecs étaient triangulaires et de lin. Dans les grands vaisseaux, on eut jusqu'à douze voiles; quelques-unes, nommées *sipara*, n'avaient qu'un pied : elles servaient à recueillir les derniers souffles d'un vent qui s'affaiblissait.

Summaque tendens
Sipara, ventorum perituras colligit auras.

LUCAIN.

» Julius Pollux entend sans doute autre chose, quand il ne compte que trois voiles : la grande, dit-il, est au milieu du vaisseau, la moyenne à la poupe, et la plus petite à la proue. Pline s'exprime de même : « Déjà, dit-il, les » plus grandes voiles ont cessé de suffire aux vaisseaux : » quoiqu'un arbre entier suffise à peine à la longueur des » antennes, on a cependant ajouté des voiles au-dessus des

» autres voiles, et de plus on en a mis à la poupe et à la » proue. » *Jam verò nec vela majora satis esse cœperunt navigiis : sed quamvis amplitudini antennarum singulæ arbores sufficiant, super eas tamen addi velorum alia vela, prætereaque alia in proris, alia in puppibus.* Ces voiles placées à la poupe et à la proue n'indiquent-elles pas clairement trois mâts ? Quel aurait été l'usage des voiles de la poupe et de la proue s'il n'y avait pas eu de mâts pour les tendre ?

» Athénée nous apprend qu'il y avait trois mâts au grand vaisseau d'Hiéron, tyran de Syracuse, construit par Archimède. Il résulte des passages de Pline et de Pollux que ce vaisseau n'était pas le seul qui eût cet avantage. On comptait même encore une quatrième voile, nommée *artamen*, et placée à la proue. Elle était plutôt destinée, dit Isodore, à diriger qu'à hâter la course des vaisseaux. Cela semble avoir quelque rapport à la voile du beaupré.

» On trouve dans le dialogue de Lucien, intitulé le *Navire*, un passage qui peut aider à établir les proportions que les anciens donnaient à leurs vaisseaux. Celui dont il parle, et qui apportait du blé des ports de l'Égypte à celui du Pirée, était d'une grandeur extraordinaire ; sa longueur était de cent vingt coudées, sa largeur du quart de sa longueur, et il avait vingt-neuf coudées de haut. Ce bâtiment avait un seul mât. Un petit vieillard chauve, dit Lucien, à l'aide d'une faible barre, guide le gouvernail de cette énorme machine. Ces mots, quand on n'en aurait pas d'autres preuves, nous apprendraient ce que les bas-reliefs de la colonne Trajane nous laissent ignorer, c'est-à-dire que les anciens avaient des gouvernails à peu près semblables aux nôtres, fixés de même à l'ar-

rière du bâtiment, et dans lesquels il entrait une barre ou timon qui servait à les manier; on nommait ce timon *clavus*; et l'extrémité que tenait la main du pilote se nommait l'anse, *ansa*.

» Lucien, dans le même dialogue, parle de vaisseaux qu'il appelle *triarmena*, à trois voiles; et l'on doit entendre, par cette expression, des vaisseaux à trois mâts, puisqu'on a vu que même un vaisseau à un seul mât avait jusqu'à douze voiles.

» Dans les premiers tems on ne connaissait pas les ancres telles que les nôtres. Nous avons vu que, quand on abordait, on tirait le bâtiment sur le rivage. Quand il fallait l'arrêter quelque tems en mer, on se servait de pierres retenues au vaisseau par un cordage. Les Grecs nommaient ces pierres *eunê*, qui signifie lit, parce qu'elles forçaient le vaisseau à demeurer tranquille comme dans un lit. Ce nom resta aux véritables ancres, quand elles furent inventées; mais on les nomma plus communément *ancura*, de leur forme courbe et crochue. Ce mot ne se trouve pas dans Homère, apparemment parce que la chose elle-même n'existait pas encore. Il se trouve dans le poëme des Argonautes du faux Orphée; mais il faut croire que c'est un anachromisme échappé à l'auteur, et qui peut servir à dévoiler son imposture. En effet, s'il eût été le compagnon des Argonautes, il n'aurait pu nommer ce qui n'existait pas de leur tems, et ce qui même probablement n'existait pas encore du tems d'Homère.

» Les arts contribuaient à l'embellissement des vaisseaux; on les ornait de peintures, de bas-reliefs, de statues. De célèbres peintres de la Grèce avaient commencé par être peintres de vaisseaux, comme chez nous le Puget

a commencé par orner de sculptures les vaisseaux de Marseille.

» Comme les navires des anciens étaient peu considérables, ils étaient aisément construits, et l'on en avait un grand nombre. Les Grecs alliés conduisirent douze cents voiles contre la puissance de Priam. La flotte de Xerxès, à la bataille de Salamine, était de 1207 trirèmes, sans compter les bâtimens inférieurs; et celle des Grecs, qui fut victorieuse, était de 378 vaisseaux, sans compter aussi les petits bâtimens. Des états médiocres avaient en guerre plus de vaisseaux que n'en armeraient aujourd'hui la France et même l'Angleterre.

» La construction étant imparfaite, les naufrages étaient fréquens. Un passage de Ménandre, conservé par Athénée, fait présumer que la perte approchait beaucoup du tiers des bâtimens. « Sur trente vaisseaux, dit ce poète
» comique et par conséquent satirique, il n'y en a pas le
» tiers qui fasse naufrage; sur autant d'hommes qui se
» marient, il n'y en a pas un qui se sauve. » Cependant on avait toujours, comme du tems d'Hésiode, la précaution de ne mettre en mer que dans la belle saison. Il n'est pas vraisemblable que le roman grec qui porte le nom de Chariton, ait été écrit avant le cinquième siècle de notre ère, et l'auteur nous représente Chéréas, qui, conduit par l'Amour, a l'audace de s'embarquer avant le retour du printems.

» Dans les batailles, on élevait des remparts autour des vaisseaux, afin que les soldats pussent combattre comme des troupes assiégées que protégent les murs de leurs villes; et, pour que les navires ressemblassent encore mieux à des forteresses, on y élevait aussi des tours à la

poupe, à la proue et même sur les côtés. Elles étaient connues dès le tems de Thucydide, plus de quatre cents ans avant notre ère : si elles eussent été solidement établies sur les bâtimens, elles auraient mis obstacle à la navigation : mais on embarquait les pièces toutes préparées et parfaitement assorties; il ne s'agissait plus que de les monter dans le besoin. Quelquefois on dressait de ces forts au centre même du vaisseau, comme on le voit sur le bas-relief du duc d'Alcala : il fallait alors baisser le mât; mais cette manœuvre paraît avoir été ordinaire dans les batailles. De tous les vaisseaux que représente ce bas-relief, aucun n'est mâté, quoique tous ne soient pas chargés de tours. Apollonius nous apprend aussi que l'on baissait le mât toutes les fois que l'on cessait d'aller à voiles.

» On combattait sur mer avec des traits, des pierres, des faulx. On se servait de grappins pour accrocher le vaisseau ennemi; on baissait un pont qui unissait les deux bâtimens, et l'on se battait alors comme sur terre. On faisait tomber sur le navire qu'on attaquait des masses de plomb capables de le briser; on y lançait, à l'aide des balistes, de grosses flèches ardentes, enveloppées d'étoupes soufrées. Une machine nommée *asser* faisait le même effet que le bélier; c'était une poutre attachée au mât comme la vergue, et qui était armée de fer aux deux extrémités. Quand les vaisseaux étaient accrochés, on faisait jouer cette machine, qui écrasait les hommes et perçait quelquefois le bâtiment.

» Le dauphin, non moins redoutable, était une masse de métal, à laquelle on donnait la forme d'un dauphin. Elle était suspendue à la vergue, et on la faisait tomber

sur le navire ennemi par un mouvement semblable à celui d'une bascule.

» Les anciens avaient des vaisseaux à voiles et sans rames; on en voit un de cette espèce sur la colonne Théodosienne, qui a été copié dans l'*Antiquité expliquée* de Montfaucon. Quoique nous ayions tâché de décrire en détail la forme et la construction des bâtimens antiques, les artistes qui auront besoin d'en représenter dans leurs ouvrages, ne pourront se dispenser de jeter les yeux sur ceux qui leur sont offerts par la colonne Trajane; on les retrouve dans l'*Antiquité expliquée*, et dans les *Costumes* de Dandré-Bardon : mais ces morceaux ne les instruiront que sur la forme générale. Il s'en faut bien qu'on y reconnaisse la précision que les anciens cherchaient avec tant de soin dans la représentation de la figure humaine. On voit dans la colonne Trajane des vaisseaux à deux rangs de rames, qui peuvent à peine contenir trois hommes, et dont le château, destiné au commandant, ne recevrait pas même un enfant. On voit un vaisseau à trois rangs qui, par conséquent, indépendamment de la carène, avait trois ponts les uns au-dessus des autres, et qui n'a pas même la hauteur d'un homme. La barque de la colonne Théodosienne est censée aller à voiles, quoique cependant on n'y voie pas de voiles, et l'artiste a oublié de donner à ce bâtiment un gouvernail. En un mot, toutes ces représentations de vaisseaux antiques doivent être plutôt regardées comme de légères indications que comme de véritables imitations; mais ces indications, quelque défectueuses qu'elles soient, doivent, faute de mieux, être consultées par les artistes. »

On peut encore avoir recours pour cette même question

au Dictionnaire des Beaux-Arts de Millin. On y consultera avec fruit les mots Chénisque, Navires, Marines, Naumachie, et surtout le mot Galère.

CHAPITRE 561.

DES TABLEAUX D'ARCHITECTURE.

Il semblerait qu'il faut encore, d'après les divisions ou classifications routinières, distinguer un genre de tableaux, qu'on a appelés tableaux d'architecture, ou bien tableaux de ruines, tableaux d'intérieurs, tableaux de perspectives. Plusieurs peintres ont, il est vrai, adopté souvent ces sortes de sujets ou d'objets pour leurs tableaux; mais souvent aussi ils ont mélangé les genres, et ont peint soit des ruines dans des paysages, soit des vues, plutôt que de l'architecture. Ils ont peint enfin des intérieurs d'églises, dans lesquels ils se sont proposé, pour résultat, plutôt les effets optiques pittoresques et attachans de la perspective, que la répétition exacte de la construction de ces édifices. Le titre de tableaux d'architecture n'est donc pas plus nécessaire, dans la définition historique de l'art, que toute autre désignation particulière.

Nous nous contenterons de faire observer ici, que de même que la connaissance de l'ostéologie et de la myologie est nécessaire à tout peintre qui représente la figure humaine; de même la connaissance de l'architecture est indispensable à tout peintre qui représente des édifices. Or cette connaissance de l'art de l'architecture est très-

étendue, et la partie philosophique de cet art importe au peintre tout autant que la partie technique.

Les anciens ont compris, ont réalisé ce que l'architecture peut avoir d'éloquent et de moralement utile, et il serait impossible de répéter le caractère de leurs monumens par les fictions de la peinture, si l'on ne savait pas, comme eux, s'élever à une certaine hauteur toute philosophique.

Parmi les écrits qui ont paru sur cette belle question, on doit distinguer l'ouvrage de M. J. A. Coussin, intitulé Du Génie de l'Architecture (Paris, chez Firmin Didot). On doit consulter aussi le Dictionnaire des Beaux-Arts, de Millin, qui contient des détails très-instructifs au mot Architecture, et aux différens mots qui se rattachent à cet art. Voyez encore dans l'Encyclopédie méthodique le Dictionnaire d'Architecture. Rappelons de plus les ouvrages de Vitruve, Vignola, Palladio, Alberti, Blondel, Durand, etc.

Ce serait rendre service aux peintres que d'extraire, pour leur usage particulier, les documens les plus essentiels que fournit la théorie de l'architecture, et de leur offrir en abrégé, soit les proportions de toutes les parties des édifices, soit les grandes règles retrouvées sur les monumens de l'antiquité, et relatives à la statique, à la disposition, à la convenance, etc. Si l'extrait suivant est conforme aux règles de cet art, on peut le regarder comme un échantillon assez bon de la manière dont on pourrait réduire à une pratique fort simple les notions les plus fondamentales qui concernent les proportions dans cet art. Ce passage est extrait du Dictionnaire de l'Ingénieur, par Bélidor, article *Ordres*.

« La facilité, dit-il, de dessiner les cinq ordres d'ar-
» chitecture, suivant Vignole, consiste en ce que, quelque
» hauteur qu'on ait déterminé de leur donner, et pour
» quelqu'ordre que ce soit, si l'on y met un piédestal,
» il n'est besoin que de diviser toute cette hauteur en dix-
» neuf parties, dont on donne quatre au piédestal, douze
» à la colonne, et trois à l'entablement. Si l'on ne veut
» point de piédestal, on partage cette même hauteur en
» cinq parties, dont on donne quatre à la colonne, et la
» cinquième à l'entablement. »

Nous avons dit quelque chose au sujet de l'architecture, dans le vol. III, pag. 532 et suiv.; nous y renvoyons le lecteur.

CHAPITRE 562.

DES PEINTURES SCÉNIQUES ET DES DÉCORS EN GÉNÉRAL.

QUELLE différence prétendrait-on établir entre le peintre de tableaux et le peintre de décorations scéniques, si ce n'est celle qui résulte de la différence des procédés linéaires selon la position en raccourci des surfaces qui reçoivent la peinture? Un peintre scénique n'est-il pas tenu à conserver l'unité entre ses tableaux et le sujet; n'est-il pas obligé d'intéresser par le caractère poétique des sites, par l'expression du mode auquel ces décorations appartiennent? Enfin la beauté des lignes, des masses et des teintes, le grandiose des lieux, la fraîcheur des campagnes et des bosquets, l'obscurité des sites mys-

térieux et terribles, la magnificence ou l'élégance des palais et des jardins, l'éclat des salons et des lieux d'agrément, comment imaginer et représenter sur la scène toutes ces choses sans ce génie, sans cette raison et cette imagination qui sont le partage des artistes très-habiles ?

Quant aux procédés de perspective, qui sont propres à ce genre de représentations, il va sans dire que tout peintre qui entreprend d'y réussir, possédera la perspective en général, et les lois de l'optique, qui sont particulières à ces sortes de représentations; en sorte qu'il saura adopter les moyens les plus capables de le conduire directement au but. C'est ainsi que, pour peindre un sujet sur une coupole ou sur un mur oblique au spectateur, et d'ailleurs irrégulier, tout peintre est tenu de faire des opérations particulières de graphie, et de multiplier ainsi les travaux préparatoires nécessaires à cette fin. Mais un peu d'exercice habitue bientôt aux calculs qu'exigent la situation et la position des coulisses, des châssis, etc.; en sorte que c'est toujours le fond de la chose qui est difficile à bien traiter, et que les moyens techniques ou optiques ne sont rien comparativement aux calculs métaphysiques, qui sont du ressort du sentiment, de l'imagination, et de l'âme qui crée, et qui doit se communiquer dans toutes les productions des beaux-arts.

On pourrait grossir ce chapitre par une foule d'observations relatives à la scène, relatives aux machines représentant les divers objets qui se succèdent sur le théâtre pour produire l'illusion; mais toutes ces questions appartiennent à l'art scénique en général, dont la théorie

et la partie technique n'ont pas encore été complètement traitées dans les livres, et elles sortent absolument des limites qu'il est convenable que nous nous prescrivions dans notre ouvrage.

Toutes les opérations de perspective qui sont nécessaires pour tracer et peindre, soit les coulisses, soit les fonds, soit tous les autres objets dont les images se découpent les unes sur les autres, sont très-démontrables; mais il faudrait un assez long exposé pour traiter convenablement toutes ces questions. Et comme il est reconnu que chaque praticien, en ce genre, est obligé d'avoir recours à son industrie, pour s'accommoder à tous les cas accidentels qui se présentent, il est évident que ce qui suffit c'est la connaissance fondamentale de la perspective, et qu'il serait assez inutile d'exposer, d'expliquer dans un livre tous les cas particuliers. Ce qui a été dit et savamment expliqué dans certains traités de perspective au sujet des voûtes et des superficies irrégulières recevant des peintures, a été moins utile aux artistes que certaines pratiques qu'ils se sont faites et qu'ils se sont rendues particulières. Nous ne fatiguerons donc point le lecteur en répétant ici ce qui a été publié sur ce point, soit dans l'Encyclopédie méthodique, soit dans Ab. Bosse, Pozzo, et autres (voy. au vol. VI, une liste de plus de cent cinquante auteurs qui ont écrit sur la perspective). Ainsi nous les renvoyons aux livres mêmes où ces recherches ont été faites. C'est par la même raison que nous ne disons rien sur l'art de tracer les panorama, les diorama, les néorama, et toutes ces sortes d'inventions optiques. Quant à la manière dont nous avons fait envisager l'art de la perspective dans ce Traité, en séparant le géométral du

perspectif, je pense que cette méthode abrégerait beaucoup les opérations du peintre chargé de tracer les divers tableaux scéniques, et qu'une fois la représentation orthographique faite, l'altération visuelle, par l'effet du point de vue et par la position accidentelle des coulisses ou autres surfaces, s'obtiendrait bien plus aisément, ce qui simplifierait infiniment tout le travail du peintre.

On peut consulter particulièrement sur l'art des décorations des théâtres et sur les décors, Moulin, Pein, Arménini (pag. 157), Basoli, Smith, Millin aux articles Décorations, Scènes des théâtres des anciens, Ornemens, Perspectives, Paysages. Il a paru à Venise, en 1827, un ouvrage sur l'art des Décorations scéniques.

Considérons maintenant l'art de la peinture scénique, ainsi que l'art du décors, sous le rapport de leur influence morale.

Il est certain que parmi les spectacles qui peuvent avoir de l'influence sur le goût national, on doit mettre au premier rang les spectacles qu'offrent les théâtres, et surtout les théâtres des capitales de l'Europe, surtout celui de l'Opéra de Paris, qu'on regarde comme le premier sous le rapport des effets pittoresques et de la magie des machines. Chez les Grecs et chez les Romains, les grands sujets de la politique et de la religion étant traités sur la scène, les magistrats et les législateurs veillaient de toute leur autorité à ce que ces mêmes spectacles scéniques pussent influer favorablement sur les mœurs. On ne saurait imaginer qu'aujourd'hui nos hommes d'état aient fermé les yeux sur ce point d'éducation nationale, et qu'ils se soient contentés d'établir une certaine inspection, une certaine police sur les productions scéni-

ques, admises à être représentés devant le public, sans s'occuper aucunement du caractère général de bon ou de mauvais goût qui peut dominer tous ces spectacles, sans s'inquiéter si la barbarie tend à s'y introduire de nouveau, et si l'affectation, l'indécence, la manière, si l'absence de dignité et de grâces naturelles ne deviennent pas un exemple dangereux pour les spectateurs, et de là pour la société.

Le rapport qui a nécessairement lieu entre les arts divers qui concourent au résultat général qu'on obtient dans les grands théâtres, et surtout à l'Opéra de Paris, autorise à examiner ici avec quelqu'attention cette question. En effet l'influence de la peinture est très-grande à ces théâtres, soit quant au costume, soit quant à la composition des ballets, des groupes, des pas et des attitudes. Il est donc à croire qu'on y interroge et que l'on y consulte souvent des peintres. Mais circonscrivons notre critique en un seul point, et ne l'appliquons qu'au spectacle appelé ballets : d'autres observations analogues, relatives aux décors, termineront ce chapitre.

Le goût abominable qui étalait ses turpitudes vers le milieu du dix-huitième siècle fit place à la fin à un goût moins corrompu. On fut indigné de se trouver si loin de la nature, et de s'être laissé entraîner aussi long-tems vers une barbarie nouvelle par l'influence de la mode imposée par quelques femmes dénuées de raison et de dignité. On revint donc de cet engoûment ridicule, et la réforme se fit sentir peu à peu. Les élans de quelques artistes instruits à l'école des Grecs déterminèrent une impulsion nouvelle; les spectacles publics des théâtres rappelèrent enfin la noble et gracieuse simplicité des an-

ciens ; on les consultait sans relâche, et tout ce que l'on retrouva de modèles antiques devint l'objet des études de ceux qui s'occupaient dignement des arts. Une aussi louable révolution s'étendit dans toute l'Europe ; on vit à la fin la représentation des personnages des tems héroïques, celle des hommes célèbres de tous les âges offerts au public selon le vrai costume. Les acteurs cherchèrent à peindre l'austérité, la magnanimité des mœurs antiques : les héroïnes de nos poëmes dramatiques parurent sur la scène avec ce beau costume grec et romain si conforme à la décence, à la dignité, à la grâce du sexe ; enfin, au lieu de poupées affublées comme les dames d'honneur de l'ancienne cour, on vit des dames d'Athènes et de Rome. Quel triomphe pour la peinture ; que de satisfaction pour les artistes qui coopérèrent le plus à cette influence ! David et Talma recueillirent des couronnes, et les arts leur doivent pour cela seul une reconnaissance éternelle.

Mais ces heureuses réformes, ces nouvelles conquêtes sur la routine ne flattèrent point les chefs qui préparèrent leur despotisme sur un pays qu'il fallait tenter d'avilir, afin de le subjuger. On tâcha donc d'éteindre ce beau feu : des artistes envieux et ignorans profitèrent de ces dispositions. On feignit d'apercevoir des républicains dangereux dans les hommes de goût qui applaudissaient à ces efforts nouveaux ; et ce qui étouffa cette ardeur et ce feu, ce fut réellement l'influence des artistes intrigans qui s'effrayaient de cette marche toute nouvelle, par laquelle une jeunesse exaltée pourrait attirer bientôt tous les regards, et produire des chefs-d'œuvre. Pour arrêter cet élan, il fallut donc fabriquer un exposé alarmant de cette effervescence nouvelle et de cette indépendance. Il

fallut appeler innovation funeste le refroidissement, l'éloignement pour les exemples académiques que renferment les musées; il fallut accuser les novateurs; et parce qu'ils cherchaient la beauté et les grands exemples dans l'héroïsme de l'antiquité, il fallut les déclarer ennemis des sujets de notre religion. Ils voulaient ennoblir par un style convenable ces mêmes sujets de notre sainte religion, et on osa les dire ennemis de Raphaël et des types consacrés. Enfin on affecta de récompenser ceux qui reprirent les anciens erremens, et qui rappelèrent dans leurs tableaux le style lâche, sans dignité, sans caractère de cette école des Vanloo, école si pitoyable qu'on la délaissa à la fin pour essayer une route nouvelle qui pût faire approcher des anciens et de la nature.

A l'aide de ces premières attaques, les ennemis du beau, les ignorans intrigans, parvenus petit à petit à faire rétrograder le goût et à le replacer dans le cercle banal des mêmes types académiques qui, depuis les Carracci surtout, infestaient les temples, les palais et les musées, purent impunément faire pire encore. L'hypocrisie signala donc l'impudeur dans la représentation du nu, et fit ainsi déchoir l'art en faisant considérer comme accessoires la justesse et la beauté des formes de la figure humaine. On y parvint en partie : aujourd'hui des étoffes vives en couleur, des masses de clair-obscur contrastées, suffisent pour attirer les suffrages : une incorrection étrange, une absence totale de sévérité est tolérée et encouragée, et une foule de jeunes peintres devenant de plus en plus étrangers aux maximes artistiques des anciens, improvisent de tous côtés les extravagances les plus misérables. Les artistes qui se sont fait un nom avant cette contre-

révolution se trouvent donc bien à l'aise, puisque la comparaison de tant de productions dénuées de style et de sévérité, fait paraître leurs ouvrages châtiés, sévères et de là très-recommandables.

Tous les arts se donnent la main : les divinités de l'Opéra, les Amours, les Zéphirs furent signalés comme surannés avec leur costume mythologique simple et de bon goût. On prétexta l'indécence de certains habillemens pour en introduire d'un goût mauvais. On donna le change aux chefs qui, croyant faire un à propos utile à leur intérêt en préparant des réformes dans un esprit de décence, favorisèrent les plans de ces intrigans ennemis du beau, et laissèrent rappeler sur la scène le goût des salons de Paris. Cet état de choses est tel, que ceux qui comparent aujourd'hui les ballets de l'Opéra aux mêmes ballets joués il y a vingt ans, peuvent à peine en croire leurs yeux. La coiffure et la jupe de ces beautés olympiennes est d'un goût affreux. Les cotillons bouffans sur la croupe, les couronnes posées de travers selon le caprice des coîffeurs gagés, toutes les formes enfin selon le goût de nos couturières et de nos modistes y sont étalées avec une impertinence et une exagération dont la laideur est sans égale.

Quant à la manière épouvantable, malhonnête avec laquelle ces terpsichores, ou pour mieux dire ces poupées, soulèvent, tendent et roidissent leurs jambes et leurs cuisses, roidissent leurs col et convertissent leurs bras en télégraphes, cette manière déjà vieille à l'Opéra n'a fait, et cela devait être, que croître et s'enlaidir; et les mêmes ennemis du bon goût sont encore parvenus adroitement à persuader à nos scrupuleux directeurs, qu'il fallait respecter l'art en ce point, ainsi que les anciens et savans

principes des coulisses. Les règles de la danse antique conduisaient à la modestie, à la gravité, à la vraie grâce; nos danseuses, dont on vient d'allonger un peu le jupon, expriment l'affectation, l'effronterie, leurs gestes sont haïssables parce qu'ils tiennent de la débauche et de la folie. Qu'espère-t-on de ces influences d'aujourd'hui; à quel plan se lie cette excitation au mauvais goût, ou au moins cette insouciance pour la dégradation des arts? La réponse à cette question n'est pas de ma compétence.

Il m'a donc semblé utile, dans ce livre, qui traite exclusivement d'un art de beauté, d'un art dont l'influence peut être grande sur les mœurs, de signaler certains vices affligeans, et d'avertir au moins le public, afin qu'il ne prenne pas le change quand on cherche à lui persuader que ce n'est pas dans l'antiquité qu'il faut puiser les règles du goût et de la décence, mais qu'il faut, selon les siècles, modifier ce goût; en sorte qu'il est malséant de douter que tout soit bien en fait de productions des beaux-arts, dès-lors que la foule s'empresse pour les goûter et pour y applaudir. Espérons que les principes ou les semences du beau, qui ont été recueillies et jetées en France, porteront des fruits dans toute l'Europe, malgré les ennemis des progrès et malgré l'astuce des intrigans; espérons que dorénavant l'inconstance du goût dans les arts n'aura pas lieu dans tant de pays où l'on en comprend à présent les vrais principes, et qu'enfin dans toutes les écoles de l'Europe le sentiment du beau résultera de ces mêmes principes bien établis, parce qu'on les aura reconnus vrais et incontestables.

Faisons maintenant quelques réflexions sur l'art des décors en général, et voyons s'il n'importe pas beaucoup

de les maintenir conformes aux lois du beau, afin que leur influence ne devienne jamais funeste au goût et aux mœurs des nations.

On a souvent dit que le goût et l'esprit de tout un peuple, se manifestant au dehors de toutes manières, ils apparaissaient à travers ses productions d'art, en sorte qu'à l'inspection de ces productions on pouvait reconnaître à quel peuple et à quel siècle même elles appartiennent : cela est assez vrai. Mais une remarque importante à faire, c'est que le bon goût a souvent été imposé par les législateurs, et qu'il n'a pas toujours résulté du hasard; en sorte qu'il faut dire aussi que de même qu'un goût qui s'est peu à peu dépravé doit contribuer à la dépravation d'une nation; de même un goût sain et élevé, un goût entretenu par le respect constamment commandé pour le beau, doit contribuer à relever l'esprit de tout un peuple, et à le régénérer à la fin.

Les Égyptiens n'adoptèrent point, par un instinct national, ce goût de tristesse et de monotonie grave, ce goût du gigantesque qui domine dans toutes leurs productions; non, ce goût leur fut infligé. Les Grecs ont eu un goût excellent dont l'odeur, j'ose employer cette expression, semblable à celle des parfums, se reconnaît aisément; mais ce goût exquis fut l'ouvrage des Platon, des Socrate, des Phidias et des Apelles. A Byzance, dans le moyen âge, ce goût grec s'éteignit; mais, comme la nature était sa règle et sa base, on ne parvint point à le corrompre. Les Romains, rudes et guerriers, ignoraient les beaux-arts; ils ne les cultivèrent que lorsqu'énorgueillis par leurs conquêtes, ils préférèrent à tout la magnificence et le luxe. Cette magnificence passa donc dans leurs

arts; mais elle était commandée. La simplicité grecque convenait peu à leurs princes, à leurs législateurs, leur but étant d'imposer au monde entier. Y a-t-il dans notre Europe aujourd'hui, des influences durables qui dirigent ou entraînent ainsi le goût dans les arts? Il convient d'en douter, et l'on aurait tort de penser que les vicissitudes des goûts et des écoles proviennent de l'impossibilité d'établir positivement les règles du vrai beau. Il est vrai que le choix des sujets représentés peut dépendre de causes accidentelles et de l'influence des diverses opinions et même des partis; mais le choix de sujets, et le goût dans les productions sont deux choses fort différentes.

Lors de l'existence éphémère d'une république en France, on commanda beaucoup de tableaux imaginés dans l'esprit de cette révolution; mais rien n'empêchait que le style n'en fût conforme aux règles immuables du beau. Un capitaine illustre se plaça sur le trône de France : les arts le représentèrent sur les médailles et sur les monnaies : ils imaginèrent son apothéose. Souvent debout sur un char triomphal, il paraissait escorté d'êtres allégoriques et mythologiques : rien n'empêchait les artistes de s'élever jusqu'à la haute beauté dans ces images; cependant ce conquérant, plein d'ambition, aimait qu'on retraçât ses victoires, ses faits militaires, et qu'on entretînt exclusivement parmi ses peuples l'esprit belliqueux. Assez de flatteurs le servirent en ceci; et des milliers de soldats, vêtus et affublés selon l'usage bizarre de ce tems, c'est-à-dire dont le vêtement militaire consistait en lambeaux pointus et en toutes sortes de petits détails, remplacèrent dans les tableaux et sur les bas-reliefs les objets simples, nobles et pittoresques dont les monumens an-

tiques abondent. Ici commence une influence commandée. Ennemi en un certain tems des philosophes, qu'il appelait idéologues, ce conquérant, réduit aux moyens du despotisme, cherchait à étouffer les sentimens exaltés et généreux d'une noble indépendance, et il pensa à avilir les esprits, et par cela même à avilir les arts. Dès-lors commença cet abandon des grandes maximes, cette recherche des effets propres seulement à retracer des faits relatifs au règne et à la domination de ce chef infatigable. Une ère nouvelle commença ensuite pour la France; un Bourbon revint, une charte libérale à la main, gouverner les Français. Assis sur le trône de ses pères, il voulait étendre sa main protectrice sur les arts, sur les lettres et les sciences; mais dans les arts la corruption avait commencé ses ravages : David, ce grand réformateur de la peinture, vieillissait exilé; ses élèves disparaissaient : l'occasion était favorable pour les artistes sans goût, sans élévation, et pour les vieux routiniers intrigans.

On commença donc à rappeler la sainteté des peintures de Raphaël, et delà la sainteté des peintures des Carracci, des Carlo Maratti, et même des Jouvenet et des Vanloo. Des gobe-mouches répétèrent que la peinture ne florissait jadis que parce qu'elle était protégée et alimentée par les couvens et les abbés : comme s'il n'y avait plus d'abbés du tems de M. Natoire et de M. Pierre, époque où la barbarie étalait toutes ses impertinences, toute son ignorance des principes du beau! On poussa de toutes parts pour hâter la chute de la haute peinture, et pour exciter les jeunes artistes à des extravagances piquantes, qui pussent détourner tout-à-fait de la route précédemment parcourue par David et par ses disciples

habiles. Malgré ces lâches efforts, le goût général restait influencé par les souvenirs de cette belle école, et çà et là se continuait l'habitude de consulter le beau style des anciens. Mais à la fin on vit, soit dans nos fabriques, soit dans les ateliers de nos artistes, s'associer à ce beau goût un goût moderne, tourmenté, capricieux, bizarre. Les meubles se contournèrent, les habits de nos dames devinrent bouffans; on proposait l'influence du style gothique, parce que ce goût gothique s'associait à des idées qui, à cette époque, avaient facilement accès dans les esprits. Dès-lors la foule des peintres qui vivent de l'argent du public ne représentèrent plus que les chevaliers paladins de nos romanciers. Aujourd'hui on encadre les tableaux et les estampes avec des bordures toutes semblables à celles qu'on avait adoptées sous Louis XIV, on relie les livres comme du tems de Henri VIII; on finira par caparaçonner les chevaux, et dorer les voitures, les vestes et les canapés comme du tems de Mme de Pompadour. Tel est aujourd'hui le triomphe des envieux ennemis du beau; la cour, le clergé, les ministres, tous servent ces envieux sans s'en douter.

Le mal est fait; il reste à savoir s'il convient d'attacher quelqu'importance à ces vicissitudes. N'est-ce pas quelque chose de bien grave, dira ironiquement un ministre, que nos théâtres et nos décors soient comme ceci ou comme cela; l'essentiel n'est-il pas que l'industrie soit vivifiée, et que l'argent arrive dans les coffres de l'État? Et l'esprit public, et l'opinion, et l'amour de l'ordre, et la constance dans les hautes et nobles affections, et l'amour du pays et de ses institutions, et l'amour et le respect pour le prince, est-ce que ces sentimens sont

innés et ne prennent leur origine nulle part? Est-ce que les lettres, les sciences, les arts ne sont pour rien dans l'existence de ces sentimens? Est-ce que les vices de l'égoïsme ont jamais rien produit d'utile à un pays, et doit-il être permis à chacun de s'attacher au mal par caprice et selon cet égoïsme? Enfin, n'est-ce pas une chose honteuse que d'être indifférent à ce qui est beau, à ce qui est bien? Je le pense ainsi : or, puisque nous avons des institutions pour les belles-lettres, pour l'art militaire, pour l'art de guérir, etc., pourquoi n'en aurions-nous pas pour diriger, éclairer, instruire complètement les artistes, et les rendre, par leur utilité, dignes de la protection de l'État et de l'estime de leurs concitoyens? Mais en voilà assez et peut-être trop de dit sur ce point.

On entend par décors la décoration qu'un peintre ou un architecte ou un sculpteur imagine, soit pour tout l'ensemble d'un édifice, soit pour un lieu particulier, soit même pour une partie seulement d'un lieu quelconque. On dit donc le décor d'une cheminée, celui d'un salon, d'une galerie, d'une salle de spectacle, d'une chapelle, d'un cabinet, d'une bibliothèque, d'un magasin, d'un café, etc. : bien que la sculpture et l'architecture contribuent à ces décors, c'est surtout à la peinture qu'on les doit, c'est surtout le peintre qui compose et exécute ces décors.

La règle du beau étant universelle, et s'appliquant à toutes les productions de l'esprit, c'est cette même règle que le peintre de décors doit interroger; c'est la convenance, c'est le beau optique qui doivent être les régulateurs de ses idées, de ses conceptions. Mais trop souvent ces peintres dépendent de quelques maîtres, de quelques

protecteurs, et ils ne redoutent même que les critiques ou de quelque faiseur en vogue, ou de gens à la mode et donnant le ton. En effet la critique des vrais savans va se perdre au milieu des acclamations et des applaudissemens de ces prétendus connaisseurs, engoués de ce qui a l'empreinte du ton du jour; c'est donc à ceux-ci surtout qu'il faut que les artistes cherchent à plaire. Quant au public d'aujourd'hui, il n'est pas encore assez instruit dans la science du beau, ou plutôt, son sentiment du beau et du naturel, est trop influencé et modifié par les nombreuses productions maniérées des écoles, pour être d'une grande influence sur le génie et sur les résolutions des artistes. Dans l'antiquité, au contraire, ce sentiment du beau subsistait parce qu'il provenait de l'éducation et de l'instruction artistique des peuples. Mais aujourd'hui, répétons-le, malgré nos milliers d'artistes et de tableaux, le peuple ignore les lois et la destination des beaux-arts, et il abandonne sans regret cette connaissance aux soi-disant amateurs, qu'il suppose initiés dans ces sortes de secrets. Il faut en effet être initié pour comprendre aujourd'hui les raisons de tant de bizarres productions du pinceau. Il est vrai que tout ce secret consiste à reconnaître si telle ou telle manière est encore en faveur au moment où elle paraît, et à vérifier si les conditions qu'exige avant tout la mode ont été bien remplies; voilà tout le mystère, et il est à la portée du plus sot des observateurs. Mais enfin le peuple n'imagine pas que la science de l'amateur se borne à si peu de chose, et il croirait encourir le reproche de prétentieux s'il déclarait librement son opinion sur les tableaux et les décors. Il se contente donc d'exprimer ses sensations et de déclarer que

tel décor est brillant, élégant, riche ou simple, et là se bornent ses observations et sa critique. Cette espèce d'abnégation de son bon sens comme juge en ces sortes de questions, laisse au sens de la vue tout son empire, et ne tempère en rien la force des émotions que le décorateur n'a pas manqué d'exciter; en sorte que ce spectateur, tout méfiant de son ignorance, reste ébloui, distrait et fortement attiré par toutes ces couleurs vives et ardentes, par toutes ces bizarreries piquantes, par ces effets enfin qui l'étourdissent et qui laissent dominer dans son sentiment une confusion, un bouleversement qui paralyse son sens commun. N'est-ce pas là au reste la définition exacte du résultat que produit dans l'art le charlatanisme?

Cependant le sens commun ne devrait-il pas, malgré tout, exercer ses droits? Comment se fait-il qu'il se laisse toujours exclure de la critique artistique, lorsqu'il s'agit de juger les productions d'art? Cet empire de la mode et des académies est donc bien puissant, puisque les gens de simple bon sens croient encore aujourd'hui devoir se retirer aussitôt qu'il s'agit de porter un jugement sur les productions du pinceau. N'est-il pas tems enfin que ce bon sens, que cette simple raison, que cette conscience des sensations et ce sentiment intime du beau ou du laid, du convenable et du déraisonnable viennent opposer ou leur force d'inertie ou leur autorité dans ces jugemens généraux; et le public ne doit-il pas opposer cette raison et ce bon sens comme une digue formidable au débordement des préjugés et des sottes louanges qui subjuguent, énivrent et entraînent les plus indifférens?

Que tout spectateur désintéressé se demande donc en examinant un décor quel a été le but que s'est proposé

l'artiste; qu'il veuille comprendre ce but, l'approuver ou le critiquer; qu'il se demande sans timidité, sans fausse honte pourquoi on a accumulé sur ce panneau, sur ce plafond toutes ces formes pointues et arrondies, ces ornemens dits arabesques, qui n'ont ni signification ni heureuse application, arabesques que Vitruve a condamnés dans son livre connu de tout le monde, arabesques que Raphaël a copiés sans trop savoir de quelle époque provenaient les types de ces inventions bizarres. Qu'il se demande pourquoi des êtres mythologiques sont disséminés çà et là, et escortés de toutes sortes de couleurs tracées ou en éventail ou en spirale, ou par ronds et par carrés. Qu'il ose se demander quel rapport il peut y avoir entre le lieu, sa destination, son caractère, et tous les ornemens, tous les décors qu'on y a prodigués par pur caprice : pourquoi cet or qui reluit de toutes parts lorsque le lieu est modeste et que son caractère n'a rien de magnifique; pourquoi ces éclats de couleur, ces bigarrures qui choquent par leur inconvenance et aussi leur monotonie.

Eh quoi! il ne serait pas permis à un bourgeois, à un négociant, à un avocat, à un artisan, de dire son mot parce qu'il n'a pas peint des aquarelles dans sa jeunesse, ou qu'il n'a pas, étant en pension, barbouillé en noir le profil de l'Apollon ou le nu d'une *figure d'Académie*! Parce que quelques conversations avec des peintres l'ont laissé la bouche béante, et, ne comprenant rien à tout ce que ceux-ci lui ont dit sur les tableaux et les maîtres, il se persuaderait qu'il est un indigne, et qu'il doit tout voir en fait de peinture, en fait de décors et de beaux-arts en général, et ne dire son avis sur rien? Quelle étrange modestie!

quelle humiliante résignation ! Il pourra parler de la belle ou laide forme d'une robe, d'un habit ou d'une coiffure, et la critique d'un décor lui sera interdite ! Parce qu'il n'a pas étudié la perspective ou l'optique des couleurs, il faudra qu'il concentre respectueusement son malaise, son déplaisir, son indignation en voyant des conceptions de colifichets adoptées dans des galeries majestueuses; des masses d'un grand caractère et tristes dans un boudoir; de petits monumens sur des grandes places publiques; de lourds monumens sur des petites places; l'association de toutes sortes de styles dans un seul édifice; la boutique d'un pâtissier décorée comme un sanctuaire; des chapelles de cathédrales chamarrées à la turque ou barbouillées par des maçons; la grille d'un tribunal ou d'une prison éblouissante de dorures; les grands théâtres décorés du même style que le théâtre de Paillasse; un tapis éclatant de couleur dans le salon bien flétri de quelqu'ancien ambassadeur; la loge d'un portier proprement peinte et surmontée de deux boules d'or, tandis que l'escalier du grand hôtel dont il surveille l'entrée est vert de moisissure : il faudra ne rien comparer, ne rien juger, trouver tout bien apparemment, et s'accoutumer paisiblement à ces sottises, à ces mélanges barbares de toutes sortes de styles et de caractères, à ce désordre, à cet imbroglio, ouvrage de prétendus décorateurs, qui n'ont pour toute réponse que ce mot si sot : C'est la mode. Non, personne n'imaginera qu'une aussi grande partie du public doive être réduite à ce silence et à cette abnégation de son propre sens commun, et qu'elle doive se laisser récuser par les artistes dans ces sortes de jugemens.

CHAPITRE 563.

DES TABLEAUX DE FLEURS, DE FRUITS ET D'AUTRES OBJETS INANIMÉS.

Comme beaucoup de peintres se sont livrés à la représentation des fleurs exclusivement, on a cru devoir reconnaître un genre de peinture dans ces sortes de représentations. Un des inconvéniens attachés à cette classification arbitraire, c'est que les peintres de fleurs se sont persuadés que le fini le plus précieux et l'illusion par le fini étaient les grandes et précieuses conditions de ce genre de tableaux, et il ne leur est point venu à l'esprit que les règles fondamentales de la peinture en général étaient applicables à ces espèces de représentations en particulier. Limités ainsi dans leur théorie, les peintres de fleurs nous ont fait voir de minutieuses copies individuelles, et tous les efforts d'une patience infatigable; mais rien de métaphysique, rien de moral n'est ressorti de leurs images. La rose y étale, il est vrai, ses tendres couleurs, et le jasmin la légèreté de son feuillage : la pêche pourprée semble douce au toucher, son velouté nous enchante, ainsi que la transparence des mûrs chasselas, dont les grains ne sont qu'un peu défleuris. La prune embaume, la pivoine développe la pompeuse parure de ses larges pétales carminées; des gouttes de rosée rafraîchissent ces objets délicats; un cristal brillant les contient, un marbre superbe les supporte, etc. Mais

est-ce assez de ce spectacle, est-ce assez de cette surprise de l'œil, qui tantôt suit les plus petites parties de ces tiges déliées, de ces étamines si fines, de ces nervures si régulières, et qui tantôt découvre l'insecte ailé, tout brillant de vie, tout éclatant des teintes de l'or et du bronze : est-ce assez de tout cet ensemble délicat et plein de pureté; est-ce assez du spectacle inaccoutumé d'une superficie lisse et magique, de laquelle ressortent tant d'objets charmans? Non, les spectateurs attendent quelque chose de plus encore. Ces fleurs sont vraies; mais que nous disent ces fleurs? Quelles idées attachantes réveillent-elles; quelle activité l'esprit reçoit-il de l'image fidèle de tous ces objets? L'adresse de l'ouvrier nous plaît; ses soins, son artifice méritent des louanges; mais pourra-t-il nous prouver qu'il a travaillé à notre profit? Oui, il y a un caractère moral attaché à l'association de telles ou telles fleurs, à la manière de les assembler, de les exposer. Les couronnes de Glycère, cette célèbre bouquetière d'Athènes, devaient avoir chacune leur caractère. Que me fait la représentation vraie de ce gros vase tout rempli d'un paquet de fleurs? Il semble qu'on ait voulu y entasser toutes celles d'un grand jardin. Les anachronismes même n'y manquent pas. A côté du lilas je vois des œillets; les fleurs rares, mais bizarres, sont mises en parade : cette confusion fatigue, ce spectacle ne s'adresse pas à des intelligences délicates ni à des esprits élevés.

Et ces fruits divers, et ce gros melon, ces corbeilles pleines de pêches, ces noix, ces cerises vermeilles, puis ce nid d'oiseaux, ce homard, ce colimaçon, etc., que signifie tout cet assemblage? Si au moins on retrouvait assemblées les fleurs du printems, celles de l'été, celles de

l'automne, celles même qui bravent les hivers; si au moins le caractère ou le mode de ces bouquets était distinct, comme l'est en musique un *adagio* ou un *allegro*, comme une romance est distincte d'un chant bachique! Mais non, le peintre s'est diverti en jetant par caprice tels ou tels objets sur son tableau, comme ces musiciens qui s'en vont fredonnant et nous ennuyant pas leur capricieux galimatias. Plus de respect cependant est dû aux spectateurs; plus de respect se doit même un artiste peintre de fleurs; il doit s'estimer presqu'à la hauteur du peintre de figures.

Ce n'est pas tout non plus qu'un peintre de fleurs sache très-bien la partie de la botanique qui le concerne; car il va sans dire qu'il connaît les objets qu'il nous représente; mais entre lui et le fabricant de fleurs artificielles il y a une différence: c'est que ce dernier nous fait voir en tout relief, réellement, matériellement enfin, les objets artificiels qu'il a exécutés, tandis que le peintre n'en fait voir que la fiction, que l'apparence, que la peinture plate de ces fleurs. Or quel ne doit pas être le degré de son talent, de son expérience dans l'imitation pour produire sur l'œil et sur l'esprit l'effet et l'illusion que produit la nature, et que produisent même les fleurs artificielles. Malheureusement peu de peintres de fleurs connaissent les véritables lois de la perspective linéaire et celles du coloris. Aussi combien ne voit-on pas de ces groupes de fleurs qui manquent de relief, qui ne s'arrondissent pas, parce que la touche est aussi arrêtée, aussi détaillée sur les fleurs fuyantes à la vue que sur les fleurs du premier plan. Examinez dans ce tableau les objets situés en avant: ils sont souvent moins imités, moins

rendus par les détails que ne le sont les fleurs situées en arrière, situées obliquement par rapport au spectateur. Enfin les plus petits détails, les détails microscopiques absorbent toute l'attention du peintre sur une feuille, sur une fleurette enfoncée dans le tableau, ou, pour dire autrement, éloignée du cadre ou de la vitre qui est le tableau. L'artiste, pour rendre ces détails, a pâli, a retenu son haleine; et, pour imiter sur les devans les veines, les tâches et tous les détails de ce marbre ou bien les fleurs qui sont les plus saillantes perspectivement, il a usé d'une touche large, et a négligé le rendu de ces détails, qui sont si sensibles, si multipliés et si bien saisis par l'œil supposé proche de ces objets.

On ne fera donc jamais un habile peintre de fleurs d'un élève à qui on fera dessiner froidement, soit au lavis, soit à la mine de plomb, des fleurs imitées, et surtout des fleurs imitées par la gravure, ou en lui mettant le pinceau à la main pour le faire copier des Vanhuysum, des Batiste, des Vanspendouck. Lui prescrire cette méthode, c'est folie; car c'est d'abord le dessin, le clair-obscur, le coloris; c'est la théorie de la beauté qu'il lui faut apprendre. Une feuille recoquillée, raccourcie à la vue n'est pas chose facile à représenter. Un habile dessinateur seul dessinera habillement cette feuille. Ainsi laissons aux demoiselles et aux religieuses le soin amusant de copier froidement et proprement des tableaux de fleurs; mais apprenons d'abord la peinture au peintre de fleurs, et laissons-le prendre souvent des fleurs pour objets et pour modèles dans ses exercices.

D'après la définition que nous avons donnée de l'art, c'est en atteindre le but que d'exposer de beaux spec-

tacles; en sorte qu'un beau coloris, un beau clair-obscur, une belle disposition de lignes et de masses, un beau choix d'objets produiront ce résultat sur un tableau de fleurs. Mais, dans ce beau choix, dans cette harmonie générale il y a une beauté métaphysique et une condition morale qu'il faut obtenir. Or un tableau de fleurs et de fruits doit avoir un caractère, un mode, une expression; il doit dire quelque chose de positif à l'esprit, et à l'âme quelque chose de touchant. Non-seulement chaque fleur en particulier, mais un groupe de fleurs a son mode, son caractère. Un peintre peut, avec un tableau de fleurs, émettre des idées, produire un langage éloquent qui laisse quelque chose dans le cœur. Il y a des bouquets joyeux et magnifiques, il y en a de tristes et de modestes, il y en a de fiers et d'éclatans, il y en a de suaves et de tranquilles. La verdure, la blancheur y ajoutent aussi leurs expressions, car leur quantité, leur espèce, etc., disent et expriment quelque chose dans le tout. N'est-ce pas ainsi que, dans l'art de la musique, les sons et les accords ont leur expression et leur caractère. Ainsi la botanique, la perspective ne suffisent pas; la patience de l'outil ne suffit pas; le beau choix de clair-obscur et de coloris ne suffisent pas non plus : il faut quelque chose de plus; ce quelque chose est tout ce qui fait les beaux ouvrages et les grands talens; ce quelque chose, on peut l'attester, c'est la philosophie de l'art.

Cependant, quoique les fleurs aient quelquefois un langage allégorique et même conventionnel, ce serait forcer les choses, ce serait subtiliser de vouloir qu'on trouve l'expression de telle ou telle idée dans la présence de telle ou telle fleur. Certains esprits recherchés ont

étalé ces subtilités; mais le peintre doit se méfier de cet excès, il doit généraliser et ne supposer à telle ou telle fleur que le caractère métaphysique que tout le monde en général est tenté de lui reconnaître.

Un auteur moderne est donc allé peut-être trop loin dans l'idéal de ces caractères lorsqu'il dit : « Quelle grâce » et quelle coquetterie dans la rose, quand elle étale avec » complaisance ses riantes couleurs, et qu'elle entr'ouvre » son sein parfumé ! quelle sévérité de physionomie dans la » tubéreuse ! quelle noblesse dans le lis ! quelle douceur dans » la jonquille et le jasmin ! quelle modestie dans la violette » et la pensée ! quelle fierté dans le magnolia ! quel éclat » dans la tulipe et l'œillet ! » (Suë, Physiol., pag. 275). Malgré tout, si ces exagérations sont à redouter; les peintres de fleurs n'en doivent pas moins voir leurs modèles avec enthousiasme, et ne point borner leur travail ni l'entraver par les seules comparaisons qui appartiennent au technique de l'art.

« Le choix des fleurs, dit Millin, et la manière de les disposer dans les guirlandes constituaient, dans l'antiquité, » un art particulier qui avait ses règles, et que les femmes » employaient souvent pour faire connaître leurs senti- » mens, et même certaines nouvelles aux personnes aux- » quelles elles envoyaient des couronnes. L'odeur de chaque » fleur servait aussi à établir ce langage symbolique; plu- » sieurs épigrammes de l'Anthologie nous fait connaître » les fleurs qu'on employait le plus fréquemment pour » en faire des couronnes, et la signification de plusieurs » d'entr'elles. Dans le livre de Songes, d'Arthémidore, » on trouve plusieurs détails sur la signification de cha- » cune des fleurs dont on composait une couronne. »

Revenons à une observation qui pourra servir de conseil aux peintres. Ordinairement un élève qui se destine à l'art de peindre les fleurs commence par copier des dessins qu'il ne comprend pas; puis il se met à copier des tableaux de fleurs : il apprend à polir des feuilles de roses, à faire finement les tiges, les étamines et les brins déliés de ses modèles, etc. Mais ne vaut-il pas mieux lui apprendre à dessiner d'abord des solides réguliers et à les représenter en perspective; lui apprendre enfin la science graphique, celle des ombres et, toutes les règles fondamentales de la peinture? Qu'est-ce que l'image d'une fleur sans la perspective, sans le juste raccourci de ses parties, sans l'exacte représentation de sa position, de son mouvement, du tour qui l'anime et lui donne de l'expression et du caractère? Qu'est-ce que l'image d'une fleur sans la fidèle répétition de sa couleur, des nuances de ses parties, soit que ces parties soient placées obliquement au jour ou au spectateur, soit qu'elles se présentent en face? Enfin comment supposer qu'au sujet de l'image d'une rose ou d'un œillet on soit dispensé de dessiner, de colorier rigoureusement et selon toutes les règles?

Maintenant rappelons que le principal caractère des fleurs, c'est l'éclat et la fraîcheur enchanteresse de leurs teintes. Or, si ce principal caractère ne se retrouve pas dans l'imitation, plus de plaisir pour le spectateur; son âme se resserre, et il plaint l'art et l'artiste. L'éclat des couleurs apposées par le pinceau sur une superficie plate, et qu'on place toujours obliquement pour les considérer, cet éclat, dis-je, est si subordonné à celui des fleurs véritables, dont les surfaces, présentées à la lumière, font rejaillir des tons éclatans et des couleurs vives, que ce

contraste, on le sait, est presque désespérant pour l'artiste. Cependant quel a été le zèle des peintres de fleurs dans la recherche des moyens matériels les plus propres à conserver l'éclat de leurs couleurs? Nous ne voyons pas qu'ils se soient pénétrés plus que les autres du besoin d'user de matières brillantes et inaltérables. On a vu même, en Italie surtout, des peintres de fleurs exécuter ces sortes de représentations à pleine pâte, et avec des huiles qui ont noirci. On rencontre dans les cabinets beaucoup de ces tableaux obscurs et arides, dont le spectacle blesse tous les yeux, et rend inconcevable l'insouciance des artistes sur ce point matériel de leur art.

Les peintres de fleurs doivent donc, plutôt que tous les autres, faire des efforts pour trouver un procédé de peinture qui puisse procurer de l'éclat et de la durée aux couleurs. De mon côté, j'ai fait des efforts très-persévérans pour parvenir à ce but, et ces efforts n'ont pas été sans succès. Je crois donc pouvoir affirmer que les tableaux de fleurs, exécutés selon la méthode que j'ai adoptée (nous allons l'exposer incessamment), ont non-seulement reçu un vif éclat et une qualité de teinte qui manque à la gouache et à la peinture à huile, mais qu'ils ont conservé, depuis plus de quinze ans qu'ils sont faits, toute leur fraîcheur et toute leur énergie.

Quant aux peintres qui imitent les fleurs par le procédé à huile, ils ne sauraient, selon moi, se dispenser de peindre sur des panneaux préparés à colle; ils doivent même traiter leurs ébauches au lavis, et finir à huile par des glacis légers; enfin ils feraient mieux encore d'exécuter leurs tableaux de fleurs et de fruits entièrement au lavis. Les exemples admirables donnés de nos jours par

les Vandaël, les Redouté, etc., doivent suffire pour persuader les peintres à ce sujet. Le procédé de la gouache est même excellent pour faire obtenir la juste imitation des fruits, et un peintre habile saura en tirer un parti surprenant, et laisser loin derrière lui toutes les autres espèces de peintures représentant ces sortes d'objets; mais il existe un meilleur procédé, c'est le procédé encaustique dont nous allons bientôt parler.

Finissons par emprunter au Dictionnaire de Millin un passage relatif aux peintres de fleurs : « L'artiste qui » veut parvenir, dit-il, à un certain degré de talent dans » l'art de peindre les fleurs, doit passer la plus grande » partie de sa vie à s'occuper de ses modèles, et doit » posséder un jardin pour les cultiver lui-même, afin » qu'il puisse se procurer les plus belles de chaque saison » de l'année pour en faire un choix, et avoir en travail- » lant la nature sous les yeux. Il faut pour réussir dans » cet art être doué non-seulement d'une patience infati- » gable pour les détails et d'une grande dextérité, mais » il faut réunir certaines qualités morales qui n'ont pas » manqué aux artistes qui se sont fait un nom dans ce » genre, c'est-à-dire une douceur de caractère, une » serénité d'âme, et une égalité d'humeur propre à rendre » la précision toujours la même, la couleur toujours » pure, la touche également sûre et légère, à répandre » enfin sur tout l'ouvrage ce charme que sait créer et » communiquer une âme innocente et sensible. »

On peut citer parmi les auteurs qui ont écrit sur l'art de représenter les fleurs en peinture, Brookahaw, Patrick, Soverby, etc.

Ce que nous venons de dire des tableaux de fleurs, on

doit le dire des tableaux d'objets inanimés, tableaux dits de nature morte. Quelques peintres ont pensé à intéresser les spectateurs en rassemblant ingénieusement des objets inanimés qui pouvaient avoir des rapports entr'eux, et dont la réunion put présenter une certaine expression. C'est ainsi qu'ils ont, par exemple, pour rappeler les plaisirs et l'art de la chasse, composé leurs tableaux de gibier, d'armes, de chiens, etc.; d'autres ont voulu rappeler l'art de la musique, ils ont groupé des instrumens et ont fourni une espèce de concert, un espèce de langage à l'aide de la représentation de ces instrumens. Quelques-uns ont signalé la vie contemplative des cénobites; et ils ont fait voir dans une grotte un livre, une tête osseuse, une lampe, des racines, etc. Mais, il faut le dire, le plus grand nombre des peintres d'objets inanimés n'ont point réfléchi au caractère ni à l'expression de leurs tableaux, ils ont entassé toutes sortes d'objets dénués de rapports entr'eux. Sur une table ils nous font voir un vase, un oiseau mort, des raisins, un flambeau, des papiers, des coques de noix, un perroquet, puis des oignons, une guitare, un lézard, des coquillages, que sais-je enfin? Mais quelquefois rien n'est si bien imité que ces objets incohérens et composant ces salmigondis.

Parmi les peintures d'Herculanum, il y en a deux qui représentent l'une le trône de Mars, l'autre celui de Vénus : ce dernier est surmonté de colombes, celui de Mars l'est d'un casque : voilà au moins des objets qui réveillent des idées. En général, aux yeux des anciens, les arts d'imitation étaient les moyens d'exprimer des idées, mais l'imitation n'était point le but.

Millin (Voy. le Mag. Encycl., 1re année, tom. 4,

pag. 465), a dit des choses fort intéressantes sur la signification des objets d'histoire naturelle figurés sur les médailles grecques.

CHAPITRE 564.

DE LA REPRÉSENTATION DES VUES.

C'est une question assez nouvelle que celle qui tend à admettre ou à ne pas admettre les représentations des vues parmi les productions de l'art libéral de la peinture, Si l'on examine ce point avec attention, et qu'on se base sur la vraie définition de cet art, on reconnaîtra qu'une vue représentée ne doit point être assimilée à un portrait, mais que ce n'est qu'une image exacte et sans aucuns embellissemens d'un site, d'un pays, d'un édifice, de quelques faces seulement d'un édifice quelconque. Dans un tableau-portrait il a fallu faire un choix, il a fallu saisir certains heureux instans de la pose et de la physionomie du modèle; il a fallu ajuster, draper, etc., tout enfin dans ce modèle était mobile et fugitif; et cependant, malgré ces variétés passagères, c'est l'homme moral et l'individu-portrait qu'il a fallu représenter. Mais une vue est simplement l'élévation perspective d'un plan topographique; c'est une répétition précise des mesures et proportions ichnographiques, modifiées par l'apparence ou l'aspect perspectif. Une vue est un calque exact d'un objet fixe et immobile : c'est uniquement l'aspect d'un des côtés d'un lieu ou d'un édifice, vu de telle ou telle

distance; c'est l'exacte répétition des objets qui composent ce lieu; et l'on ne demande rien de plus que la parfaite ressemblance de toutes les parties individuelles et des détails qui le composent. Toutes les parties, grandes et petites de ce lieu ou de cet édifice, doivent être reproduites dans l'image, car c'est ce lieu, c'est cet édifice même que l'on attend de l'art perspectif, et rien de plus. La même rigueur des mesures qui est exigée dans un plan, dans une carte topographique, est donc exigée dans une vue perspective, avec la différence seulement que si dans les dessins des ingénieurs il est permis d'adopter des aspects imaginaires tels que les aspects à vue d'oiseau, par exemple, ce choix n'est pas admissible dans les vues en général, parce qu'elles doivent toujours être prises d'un point de hauteur vraisemblable et possible. Les vues de front, de côté doivent être telles que le permet le site et le lieu environnant; car, si l'on voulait connaître toutes les faces non apparentes d'un édifice, faces que l'œil ne peut pas toujours découvrir à cause de quelqu'obstacle permanent, il faudrait employer, non le moyen des tableaux, mais le moyen de la graphie linéaire et architecturale, afin de donner l'idée de ces faces. Ainsi les vues, pour être vraies, doivent être telles qu'on les perçoit dans la nature. Cette condition démontre assez que la science des vues n'est point un art libéral, mais plutôt une science résultant seulement de la géométrie et aidée des couleurs de la peinture.

Dans cet art de représenter des vues, il ne s'agit donc point d'un art de beauté. Le choix même du ciel et de l'atmosphère doit être non accidentel et pittoresque, mais il doit offrir l'atmosphère et le ciel le plus ordinaire à ce lieu. Enfin c'est le miroir de la chose qui doit être

sous nos yeux, et non un tableau conforme aux lois du beau, soit dans les lignes, soit dans les couleurs et dans tout l'effet optique; aussi chacun peut-il être juge du mérite d'une vue, parce que chacun peut comparer la répétition au modèle. Ainsi l'exactitude la plus scrupuleuse, la plus stricte fidélité sont les qualités premières de ces sortes de représentations. Enfin, en considérant une vue, on doit croire voir l'objet individuel lui-même, et rien de plus. Si un volet manque à une fenêtre, il faut répéter ce manquement; si un mur cache désagréablement une partie de l'édifice principal, il faut répéter ce mur et son effet désagréable, etc.

Mais, dira-t-on, pourquoi exclure du domaine de la peinture, art libéral, ces sortes de représentations? Je répondrai que c'est parce que la vraisemblance, l'embellissement, la moralité du tableau, etc., ne sont point à exiger du graphiste qui retrace ces vues, et que si l'on regardait ces sortes d'images comme une production de l'art poétique de la peinture, il faudrait bien y ajouter, et ce vraisemblable, et ce beau, et cet idéal, et tout ce choix enfin qui dénaturerait la répétition optique de l'objet. Il ne faut rapprocher cet objet d'aucun type, il faut le laisser, et le reproduire tel qu'il est au tems et au moment où on le représente; enfin on ne doit pas plus exiger d'embellissemens dans ces sortes de graphies que dans ces cartes ou ces plans qui sont les résultats du compas et des mesures des ingénieurs et des arpenteurs.

Au surplus le principe, ou la distinction que nous établissons ici ne saurait avoir des inconvéniens, tandis que le principe opposé conduit à des erreurs que chacun reconnaît et blâme tous les jours. En effet l'envie de pro-

duire un effet agréable, l'envie de faire un joli tableau ou un tableau de caractère, lorsqu'on ne devrait faire qu'un calque fidèle et dénué d'agrémens étrangers, domine presque tous les peintres. Aujourd'hui surtout où, sous le prétexte d'être naïf, on repète tant de niaiseries, tant d'objets insignifians qu'on a soin d'arranger, d'orner, de présenter sous des jours piquans; aujourd'hui, dis-je, on multiplie des vues que le public a peine à reconnaître, des vues qui s'offrent à l'œil sous des aspects si étranges, sous des jours si inaccoutumés, que ces productions ne sont ni de beaux tableaux ni des vues fidèles. L'insouciance de certains artistes est étrange même sur ce point, et l'ancienne routine des peintres de ruines, dits peintres d'architecture, lesquels s'en vont arrangeant, composant, groupant de caprice toutes sortes de sites, de fabriques, de débris, etc., cette routine, dis-je, qui subsiste encore, laisse des idées très fausses au sujet d'images qui devraient n'offrir que les spectacles les plus vrais et les plus exacts.

On peut donc avancer qu'en général les édifices des capitales de l'Europe sont représentés très-faussement, et que les images qu'en multiplient la gravure et la lithographie donnent aux spectateurs qui ne connaissent pas ces monumens une idée contraire à celle que leur donneraient les originaux eux-mêmes.

Voici ce qu'écrivait de Rome un observateur sans préjugés : « A l'entrée de Rome, j'ai été vraiment désappointé.
» Avant d'arriver à la place du Peuple, qui est la pre-
» mière chose qu'aperçoit le voyageur, je m'étais pré-
» paré au plaisir de la comparaison avec les représenta-
» tions gravées et peintes de cette place, que je croyais,

» d'après ces images être la plus belle du monde : je m'at-
» tendais donc à admirer bien autrement en voyant la
» réalité. Mais quel fut mon étonnemet ! Vous vous rap-
» pelez vous-même ces vues perspectives où cette place
» est représentée, ornée d'un obélisque immense, décorée
» de deux belles églises, que séparent trois rues régu-
» lières, etc. On y voit une foule de peuple joyeux, et un
» luxe qui annonce l'opulence d'une des grandes villes
» du monde. Eh bien ! je passe sous cette étroite porte
» du Peuple, je me trouve dans la place ; et que vois-je !
» deux petites églises, trois rues noires, un obélisque
» de moyenne grandeur, du linge qui sèche aux fenêtres
» de maisons fort sales, trois ou quatre charrettes, un
» vieux carrosse et quelques mendians. Par souvenir, je
» cherche en vain cette grande et superbe perspective que
» m'offraient mes estampes ; je me rappelle en vain ce coup
» d'œil imposant qui m'avait tant séduit. Voilà comment
» sont traitées presque toutes les vues ; il n'y en a pas une
» qui soit vraie ; voilà comment font ceux qui écrivent des
» descriptions : ils mentent, et ne savent pas se résigner à
» être naïfs.

» Si vous fussiez venu avec moi à Saint-Pierre, vous eus-
» siez été plus étonné encore. J'y ai déjà passé plusieurs
» fois, et toujours je cherche à retrouver l'impression que
» me firent ces grandes estampes de Piranesi ou d'autres,
» sur lesquelles le spectateur tourne autour de cette grande
» colonnade circulaire qui précède l'église. Je ne prétends
» pas dire que cette colonnade, ouvrage de Bernini, ne
» soit pas une très-belle conception, mais je parle de ces
» maudites représentations que l'on donne aux étrangers
» pour des images véritables. Croiriez-vous que le point de

» vue naturel de cette colonnade est bas, puisque le terrain
» est plat; et cependant, pour avoir dessiné ce vaste péris-
» tyle circulaire, comme l'ont fait ces dessinateurs, il a fallu
» qu'ils cherchassent un siége sur quelque cheminée. Il se
» trouve, sur le lieu même, des maisons qui masquent de
» chaque côté le commencement de cette colonnade; et
» cependant les dessinateurs ont isolé ce grand édifice,
» comme si l'on eût sacrifié artistement du terrain pour
» dégager toute cette belle masse. Des peintres de renom
» vous mettent malgré vous de mauvaise humeur par ces
» mêmes faussetés. Hier encore, j'ai vu un tableau fort bien
» exécuté, où l'on voit en perspective cette même place su-
» perbe; eh bien! toute la colonnade, toute l'église, qui est
» construite en pierre de travertin, dont la teinte est jaune-
» clair, se trouvent représentées dans ce tableau par une
» couleur presque verte et d'un terne choquant.

» Vous avez dû voir cent fois des représentations du Pan-
» théon; vous l'avez vu peint en mosaïque, peint à gouache,
» peint à l'huile, etc.; tantôt on vous l'a représenté avec
» une teinte rougeâtre, d'autres fois moucheté noir et
» blanc, tantôt vu de haut en bas, tantôt de bas en haut.
» Sachez donc que ce superbe reste de l'antiquité est au-
» jourd'hui d'un ton gris, sombre, mais égal, et que les
» incendies qui ont dévasté cette capitale du monde l'ont
» comme empreignée d'une teinte de cendre. Enfin si nos
» peintres de ruines, nos Vanvitelli, nos Robert, nos des-
» sinateurs de vues pittoresques, sont de fort habiles gens,
» leur habileté ne sert qu'à nous tromper; ce sont autant de
» craqueurs; ils mentent comme des sorciers. »

Ne peut-on pas conclure des réflexions qui précèdent, que les peintres devraient beaucoup se méfier de leur

imagination lorsque le soin de reproduire des vues leur est confié; et que les personnes qui leur demandent ces vues devraient leur prescrire une rigueur extrême d'imitation. Il est vrai que peu d'entr'eux en sont capables, et que le peu de sévérite de leurs études graphiques s'y oppose. Il convient donc de leur recommander l'usage de la chambre obscure ou de la vitre, comme étant un excellent moyen expéditif et préservatif dans ces sortes d'ouvrages. Une fois que les masses sont établies avec justesse à l'aide de ces instrumens, les détails s'exprimeront aisément après coup; et si quelques irrégularités dans le calque ont eu lieu, il est facile de les réparer.

CHAPITRE 565.

DES TABLEAUX APPELÉS PASTICHES.

Je vais copier, au sujet des tableaux dits pastiches, ce qu'on lit dans l'Encyclopédie.

« *Pastiches* (subst. masc.), du mot italien *pasticcio* qui
» signifie pâté. On donne ce nom à des tableaux qui ne
» sont ni originaux ni copies, mais qui sont composés de
» différentes parties prises dans d'autres tableaux, comme
» un pâté est ordinairement composé de différentes vian-
» des. On a étendu la signification de ce mot à des ou-
» vrages qui sont bien en effet de l'invention de celui qui
» les a faits, mais dans lesquels il s'est asservi à copier la
» manière d'ordonner, de dessiner, de colorer, de pein-
» dre d'un autre maître auquel il avait dessein de les faire

» attribuer. On a vu des artistes parvenir à tromper en
» imitant ainsi de grands maîtres, quoique, dans les ou-
» vrages où ils se contentaient d'être eux-mêmes, ils fus-
» sent loin de se montrer les dignes rivaux de ceux dont
» ils savaient contrefaire si bien la manière. Comme sin-
» ges, ils étaient pleins d'adresse; comme hommes, ils
» n'étaient que médiocres.

» Sans entrer dans les exceptions, on peut dire en gé-
» néral avec M. de Jaucourt (article *Pastiche,* dans l'an-
» cienne Encyclopédie) que les faussaires en peinture
» contrefont plus aisément les ouvrages qui ne deman-
» dent pas beaucoup d'invention, qu'ils ne peuvent con-
» trefaire les ouvrages où toute l'imagination des ar-
» tistes a eu lieu de se déployer. Les faiseurs de *pastiches*
» ne sauraient contrefaire l'ordonnance, ni le coloris,
» ni l'expression des grands maîtres. On imite la main
» d'un autre; mais on n'imite pas de même, pour parler
» ainsi, son esprit, et l'on n'apprend point à penser comme
» un autre, ainsi qu'on peut apprendre à prononcer comme
» lui. »

Le rédacteur ajoute en note : « Le peintre médiocre
» qui voudrait contrefaire une grande composition du
» Dominiquin ou de Rubens, ne saurait nous en imposer
» plus que celui qui voudrait faire un *pastiche* sous le
» nom de Giorgione ou de Titien. On ne saurait contre-
» faire le génie des grands hommes; mais on réussit quel-
» quefois à contrefaire leur main, c'est à dire leur ma-
» nière de manier le pinceau, d'employer les couleurs et
» de frapper les touches, ce qu'il y a de maniéré dans
» leur trait, les airs de tête qu'ils répètent, enfin tout ce
» qu'il peut y avoir de défectueux dans leur pratique. Il

» est plus facile d'imiter les défauts des grands hommes
» que leurs perfections. »

Il me semble qu'un peintre habile entendrait fort mal ses intérêts, je veux dire ceux qui se rapportent à sa célébrité, en appliquant son savoir-faire à l'imitation du talent d'autrui. Mieux vaut pour lui qu'il l'applique à des tableaux qui seront en tout de lui, et qui lui appartiendront quant à l'idée et à l'exécution. Je ne vois donc que la cupidité qui ait pu engager certains peintres à des contrefaçons, qui, au reste, ne peuvent pas être méritoires, et qui ne trompent jamais les connaisseurs exercés. En effet ceux qui ont été dupes de semblables supercheries n'étaient probablement pas très-versés dans la connaissance des maîtres; car l'imitation laisse toujours échapper des traits qui la décèlent. Au reste, il est à croire qu'on a beaucoup exagéré l'histoire de ces erreurs, de ces tromperies et de ces dupes.

Nous devons considérer l'usage des pastiches comme une preuve de la marche barbare de l'art chez les modernes; car ces pastiches ne sont le plus souvent que les imitations des manières et des affectations habituelles des autres. On n'a guère pensé, ainsi qu'on vient d'en faire la remarque, à singer Raphaël ou Le Sueur, ou les peintres sages et très-habiles dans les expressions de l'âme, dans l'image morale de la figure humaine; mais on a choisi pour types de pastiches des tableaux exagérés, dans lesquels la pratique est aisément reconnaissable et imitable par le pinceau d'un artiste adroit.

CHAPITRE 566.

DES TABLEAUX-COPIES.

Deux questions se présentent naturellement dans ce chapitre : Le peintre doit-il, pour son instruction, faire des copies ? Comment doivent s'exécuter les copies ? A la première question je n'ai à répondre que ce qu'on a déjà lu dans plusieurs endroits de cet ouvrage : je veux dire que l'exercice que fait l'élève en copiant des tableaux lui est plus souvent nuisible qu'il ne lui est utile. En effet, pour copier un ouvrage savant, il faut comprendre la science qui l'a dirigé; et comme on ne la comprend pas à l'époque où l'on emploie le moyen des copies pour ses études, ce travail imparfait de copiste ne sert presqu'à rien. En second lieu, ce moyen est très-souvent nuisible parce qu'il fait contracter des routines et des manières. Des manières sont le résultat du caprice ou de la singerie, et non de l'intelligence ou du savoir. D'ailleurs l'original a ses défauts, et presque toujours ce sont ces défauts qu'on répète le plus volontiers en les exagérant; ce sont ces défauts que surtout retient le peintre, et qu'il s'approprie pour toujours.

Un copiste sans instruction pourra donc passer la moitié de sa vie dans les galeries, occupé à répéter des tableaux sans faire le moindre progrès. Quant à l'élève instruit, il acquiert, en examinant seulement des tableaux, des qualités que le copiste ignorant ne saura jamais comprendre ni ajouter à son talent.

De Piles remarque fort judicieusement que « le mau-
» vais coloris ne provient pas d'avoir manqué de colorier
» d'assez bonne heure, mais d'avoir mal commencé,
» c'est à dire d'avoir copié de mauvaises choses, ou d'avoir
» eu de mauvais principes sous un peintre mauvais co-
» loriste. On revient, dit-il, d'un mauvais dessin; mais
» rien n'est plus rare que le changement d'une mauvaise
» habitude en une bonne dans le coloris. » Ne peut-on
pas dire, au sujet de cette opinion, que c'est peut-être pour
avoir colorié de trop bonne heure, que tant d'élèves de
l'école de Rubens, dans laquelle ils employaient le pin-
ceau tout en commençant leurs études, ont été constam-
ment exaltés, maniérés et monotones dans leurs coloris.
En effet cette grande liberté de peindre, c'est à dire de
ne rien préparer, rien indiquer que le pinceau à la main,
habitue à une certaine licence, et familiarise trop avec
les teintes de convention. Dans l'école de Venise, on ne
dessinait pas assez il est vrai, mais on ne se jouait pas du
pinceau ni des teintes; on pensait beaucoup à la justesse,
à la magie, à cette harmonie qui unit, qui accorde les va-
riétés de la nature.

Enfin un élève, en copiant beaucoup, perd beaucoup
de tems pour acquérir beaucoup de manière, puisque ce
qui est maniéré dans l'original, est ce qu'il parvient à copier
le plus aisément; c'est ce qu'il retient le mieux, parce
qu'il l'a bien compris, bien saisi, et qu'il en a été frappé.
Enfin, pendant tout le tems que l'on copie, on n'apprend
pas à connaître la nature, on apprend plutôt à la mécon-
naître et à la craindre; et il faut dire que la connaissance de
l'art peut s'acquérir sans que l'on copie des tableaux, quoi-
qu'il soit nécessaire d'en étudier un assez grand nombre.

Quant à l'autre question : comment doivent être exécutées des copies ? Je répondrai qu'elles doivent être exécutées comme les exécutaient les anciens statuaires dans ces répétitions si multipliées qu'ils ont laissées des originaux classiques. En effet, sous la main de ces copistes savans, ces répétitions devinrent elles-mêmes des originaux. Bien qu'un très-habile peintre puisse copier un très-beau tableau, ne vaut-il pas mieux qu'il en produise d'originaux, puisqu'il est très-habile ? Cependant, dira-t-on, les plus excellens artistes ayant laissé des types admirables, c'est un bien pour l'art que des gens habiles perpétuent ces types ? Certainement, et c'est ce que faisaient les Grecs et les Romains. Une excellente pose, un motif très-heureux, une conception parfaite étant sortis du génie d'un célèbre peintre ou statuaire, un autre artiste de génie resaisissait plus tard ce motif, cette pose, et s'en emparait. Il soumettait des individus-modèles à cette même pose, et il la répétait avec les différences que désignait, que prescrivait la nature de l'individu ; par ce moyen on perpétuait des chefs-d'œuvre, et rien de médiocre ne se multipliait (voy. ce qui a été dit sur ce sujet à propos des styles de l'antiquité, vol. II).

Mais ce n'est pas ainsi que les modernes exécutent leurs copies. Ils prennent pour modèle un original ; ils le calquent le plus souvent, et cherchent à le répéter exactement. Cependant quelle attention, quel scrupule, quelle abnégation de son goût et de ses habitudes ne faut-il pas pour produire exclusivement une telle copie. Aussi peut-on dire qu'il n'en existe point de semblable. Ou une copie est juste d'aspect, mais peu exacte dans le fond, et alors les connaisseurs seuls savent la reconnaître pour

belle; ou une copie est excellemment traitée et de main de maître, et cette même qualité de main de maître trahit le copiste; car il ne saurait faire bien, de la même manière qu'a fait bien l'auteur dont il veut répéter le tableau. Ce qu'on appelle une belle copie est donc fort différent de l'original; c'est, il est vrai, une copie faite par un maître, mais elle n'est point exacte. Quant à celles qui semblent être exactes, mais qui ne sont point remarquables par leur beauté, elles paraissent en général faibles et fort au-dessous du modèle, et cela aux yeux de tout le monde.

On a exposé récemment au salon de Paris une copie de l'Incendie del Borgo, de Raphaël; cette copie, qui est de la main de Bon-Boulogne, ne ressemble point à l'original. Une copie des Noces Aldobrandines, par Poussin, se voit au palais Doria; elle n'a rien qui ressemble au modèle. Toutes les mosaïques de Rome sont fort curieuses sous le rapport du procédé, mais ce sont en général d'assez mauvaises copies. Il vient souvent à l'idée de certaines personnes zélées, mais peu versées dans la connaissance de la peinture, que si l'on copiait en émail ou en porcelaine les chefs-d'œuvre qui dépérissent tous les jours au Vatican et ailleurs, ce serait rendre un grand service à l'art; mais elles devraient se persuader que, pour copier Raphaël, il faut être Raphaël, et que les praticiens, en ces sortes de peintures, étant absorbés dans les procédés matériels et assez difficiles du métier, n'ont guère le loisir ou la disposition d'esprit ou le talent acquis nécessaires pour produire des copies excellentes. Quant aux originaux qu'on ferait exécuter en émail ou en toute autre espèce de procédé, ils sont toujours très-précieux lorsque

leur auteur est habile. Je ne dois pas laisser échapper l'occasion de citer ici une copie sur porcelaine, exécutée d'après le célèbre tableau de la Femme hydropique, de Gérard-Douw : cette copie de la main d'un peintre français, fort instruit dans son art (feu M. Georget), est un vrai chef-d'œuvre.

Un marchand vantera une copie de Claude Lorrain : cette copie est peut-être bien faite, il faut en convenir ; mais il faut convenir aussi qu'elle est trop bien faite ; le feuiller y est trop franc, trop net, etc. ; d'ailleurs elle manque d'air et de naïveté. Voici une belle copie de Tiziano ; mais les ombres en sont opaques, et les teintes ne sont pas magiques : ce n'est pas Tiziano, ce n'est pas le coloris de cet immortel Vénitien. Il existe de très-remarquables copies d'après Poussin : elles sont touchées de main de maître ; mais j'aperçois que sur le pied de ce talame, les touches, bien que hardies, ne sont pas en perspective ; d'ailleurs je découvre moins de gravité dans les airs de tête : ce n'est pas Poussin que je vois ; ce tableau est perfide surtout en ce qu'il nuit à l'idée qu'on doit se faire de Poussin. Admirez cette précieuse copie de Vanhuysum ; quelle délicatesse, quel fini ! Point du tout : ce fini n'est point celui de l'original ; le copiste qui a fait cet ouvrage s'ennuyait, et Vanhuysum jouissait, était animé en peignant vivement tous ces détails.

Ne passons pas sous silence ce que Mengs écrivait à don Antonio Ponz, en parlant de deux copies de Rubens que l'on voit à Madrid, d'après les célèbres tableaux de Tiziano représentant l'un une Fête de Bacchantes, l'autre des Enfans. « On peut comparer, dit-il, ces deux co- » pies à la traduction libre en langue flamande, où l'on

» aurait conservé toutes les pensées de l'original, mais
» en lui faisant perdre la grâce du style. »

Enfin, si les peintres ne peuvent pas se copier eux-mêmes, comment copieraient-ils exactement les autres? On doit donc penser que les ignorans seuls sont satisfaits des copies qu'ils font d'après ces célèbres tableaux, et qu'ils ont encore plus tort de se vanter de celles mêmes qu'ils font d'après de médiocres peintures; car ces copies sont presque toujours plus dissemblables encore, comparées à ces médiocres originaux. Au reste comment leur vient-il dans l'esprit de se vanter d'un travail qui ne résulte que de la patience et du soin; car on peut dire de ces copistes médiocres qu'ils ont des yeux et qu'ils ne voient point, qu'ils écoutent les originaux, mais qu'ils ne les entendent point: aussi ces peintres sacrifient-ils presque toujours leurs modèles à leur vanité, en sorte que ce qui ressort le plus dans leur ouvrage c'est cette même vanité.

Concluons que, si les copies peintes par des mains habiles sont intéressantes, bien qu'elles ne soient pas très-semblables au modèle, les copies qui sont inférieures au modèle et dissemblables sont fort peu à considérer; je conclus même qu'on peut leur préférer les indications que feraient de ces originaux le crayon et le burin. Concluons enfin qu'en ceci comme dans tout le reste c'est aux anciens qu'il faut s'adresser, et que ce sont eux et non les modernes qui ont bien saisi cette question.

Mon opinion, je le sais, ne sera pas bien reçue de ces centaines de copistes qui tirent parti de leur pinceau à l'aide de ce moyen; elle ne sera pas bien reçue non plus des nombreux amateurs qui recherchent et vantent toutes ces niaiseries: mais si mes observations détruisent l'illu-

sion de ces derniers; si elles blessent les prétentions de tant de parens qui sont tout émerveillés du talent de leurs filles et de leurs fils, lesquels, disent-ils, copient à merveille de charmans originaux, mais qui sont incapables cependant de rien produire de passable d'après nature, (tout ce tems employé à copier étant du tems perdu;) si, dis-je, toutes ces personnes, au lieu d'apercevoir dans mes discours des conseils sincères et utiles, ne voient qu'une critique étrange; d'autres m'applaudiront pour avoir éclairé sur ces préventions, sans avoir été retenu par la susceptibilité fort irritable de tous ces copistes. J'aurai donc rempli, malgré tout, l'obligation que je me suis imposée en composant ce traité; j'aurai eu jusqu'à la fin le courage d'enseigner la vérité.

PROCÉDÉS MATÉRIELS.



PROCÉDÉS MATÉRIELS.

CHAPITRE 567.

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES SUR LES DIFFÉRENTES ESPÈCES DE PROCÉDÉS MATÉRIELS DE PEINTURE.

Une des plus belles parures de l'univers est sans contredit la couleur qui éclate si diversement de toutes parts, et qui nous réjouit sur tant d'objets exposés à nos regards. Les efforts constans de l'industrie, dans tous les siècles et chez tous les peuples pour reproduire cet éclat et ce charme des couleurs, est une preuve du grand plaisir qu'elles procurent. Parmi tous les admirateurs des couleurs de la nature, c'est le peintre qui porte au plus haut degré son enthousiasme; c'est lui qui sent le plus vivement, qui compare avec le plus de justesse, qui distingue le mieux toutes les nuances. C'est lui enfin qui par son art parvient non-seulement à répéter avec le plus d'exactitude l'éclat particulier de chaque teinte isolée et aperçue sur chacun des objets de la nature, mais encore à répéter les combinaisons, à l'aide desquelles certains spectacles naturels sont convertis en un concert harmonieux, en un tout chromatique propre à enchanter les regards.

Quelle émulation ne doit donc pas exalter l'âme ar-

dente des jeunes artistes, lorsqu'ils s'efforcent de rivaliser avec l'éclat, la splendeur, la suavité de ces couleurs de la nature? Il est aisé de concevoir leurs regrets, lorsque leur palette reste au-dessous de leur brillant modèle; il est aisé de concevoir leur ivresse, lorsqu'aidés par quelques matières plus éclatantes que les autres, ils se flattent de monter leurs tableaux à cette énergie chromatique de la nature! Un jeune artiste, qui ne possède que les ressources de la peinture à huile, gémit de cet interminable obscurcissement qui, voilant de plus en plus ses tableaux, ne permet pas une analogie frappante entre le spectacle imité et le spectacle animé et tout vivant de la nature. Excité par d'aussi justes regrets, irrité dans cette lutte, où il reste au-dessous de sa rivale, ce peintre enthousiaste s'écrie : O nature! tes couleurs éclatantes, la fraîcheur délicieuse de tes roses et de tes verdures, ou l'aspect si pur de tes cieux, nous sont donc interdits! Notre art n'est aujourd'hui qu'un sombre travestissement de tes parures! L'artiste orgueilleux, qui se croit ton rival, n'offre aux yeux que de tristes ressemblances de tant de merveilles! Toutes les matières que tu lui prodigues pour l'aider dans l'imitation de ton coloris, il les enveloppe dans une opacité visqueuse que le tems rembrunit! L'huile de la peinture les couvre d'un voile monotone, et l'éclat des tons n'est indiqué que par de ténébreux contrastes. Qui vous rétablira peinture lumineuse et brillante des beaux tems de la Grèce? Qui vous rendra votre puissance et vos charmes?..... Vains regrets! jamais les organes tendres et délicats de l'enfance; jamais l'âme sensible et innocente des jeunes filles ne sera réjouie par les couleurs de nos tableaux : la vie, l'éclat, la fraicheur

en sont bannis à jamais; l'abord de nos plus grâcieuses peintures ne fait plus sourire; la joie du coloris est perdue; elle a fui sur les enluminures et sur les tissus des fabriques; l'orgueil des Gobelins triomphe, ses étalages attirent tous les yeux. En vain le dessin des grandes écoles oppose sa fière majesté; les hommes préfèrent les plaisirs de leurs sens, et la naïve et fraiche couleur du Giotto doit l'emporter sur les savans calculs de Bologne ou de Venise.

Oui elle est inexprimable l'avidité des peintres coloristes, pour tous les moyens qui peuvent augmenter la force et l'éclat de leurs teintes; leur a-t-on indiqué, croient-ils avoir découvert quelque perfectionnement qui doit ajouter un plus grand degré de splendeur et d'énergie aux couleurs de leur palette, aussitôt leur vive imagination devance les résultats. Un peintre, préoccupé de ces perfectionnemens, de ces moyens conservateurs, n'a plus de repos qu'il n'en ait tenté l'application; dès-lors il se croit devenu un rival redoutable de la nature. Déjà il voit les ciels de ses tableaux tout resplendissans de lumière, et la vie des carnations ne lui semble plus être une beauté inimitable. Il évoque les coloristes célèbres qui ont illustré les écoles, il provoque les peintres de son tems. Oui, se dit-il, ils tressailleront à la vue de mes nouvelles peintures; je veux que des charmes inconnus jusqu'ici attirent tous les regards, attachent tous les cœurs... Reviens parmi nous, s'écrie-t-il, immortel Lorrain! peintre délicieux des vallées ombragées; peintre des bosquets embaumés d'où s'élèvent des temples antiques : reviens parmi nous! une nouvelle carrière va s'ouvrir, des couleurs vives et durables t'attendent..... Chantre pur du matin, poète des paisibles crépuscules, enfin tu verras

les feux de l'horison et l'azur tendre des cieux briller sur des palettes éclatantes..... Hâte-toi, les roses et les verdures sourient déjà sous nos brillans pinceaux; ton cœur tressaillera de joie!... Peintre des danses sacrées et des jeux naïfs des amans, viens teindre des feux du couchant les joues chastes des jeunes filles qui célèbrent, dans tes tableaux, ou Diane toujours vierge, ou Bacchus dont les divins transports sont si joyeux..... Hâte-toi: l'éclat de la blanche génisse que l'on réserve aux dieux, viens l'orner des reflets azurés du nord, et des teintes pourprées du soleil qui s'abaisse derrière les montagnes!...

Cet enthousiasme, dira un observateur de sang-froid, est le résultat de véritables préjugés. Combien de tableaux ne connaissons-nous pas, où toutes les richesses du coloris sont étalées, où toute la vivacité, tout le piquant des teintes, sont portés au maximum d'intensité! et cependant tous ces charmes n'opèrent point de prodiges, malgré les efforts de la palette : la nature triomphera toujours? Oui, nous en convenons, la nature triomphera, et elle triomphait malgré les grâces du coloris d'Euphranor et d'Apelles; mais ces mêmes critiques ne sauraient se faire une idée de la puissance poétique du coloris à laquelle concourre l'éclat même des matières, leur transparence, leur fraîcheur, etc.; ils n'ont pas l'idée de certaines qualités optiques qui font de la peinture un spectacle, pour ainsi dire, inaccoutumé, qualités qui suspendent l'âme en attachant les regards, et dont je ne puis mieux comparer le résultat qu'au charme produit par ces voix extraordinairement belles, et dont les sons enchanteurs nous affectent pour la première fois; car on croit, en écoutant ces sons ravissans, se reconnaître un

sens nouveau et jusqu'alors ignoré, ou une faculté nouvelle de percevoir. C'est ainsi qu'un coloris, autant délicieux qu'il peut l'être, par la beauté et la puissance des matières, et par les élans de la poésie pittoresque, serait un spectacle aussi enchanteur que nouveau et inattendu.

Maintenant indiquons brièvement les divers procédés matériels de peinture qui ont été employés tant chez les anciens que chez les modernes. Dans des chapitres particuliers nous traiterons de ces divers procédés.

Le procédé le plus ancien et le plus simple que les hommes aient essayé pour peindre, c'est l'emploi des matières colorantes, délayées à l'eau gommée ou collée. L'expérience ayant fait ensuite remarquer que ces mêmes couleurs, après avoir été apposées, se détrempaient et s'enlevaient par l'effet de l'humidité, on imagina de les recouvrir de cire. L'emploi de l'huile ou des bitumes fut rejeté comme étant impropres à cause de leur jaunissement. On imagina aussi d'employer la chaux, malgré l'altération qu'elle produit sur certaines matières servant aux couleurs : la chaux résiste en effet à l'humidité plus que les mucilages. Cependant la présence des mucilages donnant aux couleurs une certaine force, un certain éclat, on chercha parmi les sucs résineux, fluides, et même parmi les gommo-résineux, un gluten qui pût résister à l'humidité, et procurer cette force, ou, si l'on veut, cette transparence qui embellit les couleurs. Le pétrole ou le naphte fut employé. La sarcocolle et l'encens furent considérés comme des gommo-résineux fort utiles, etc. ; plus tard, les Romains mêlèrent ces gommo-résineux avec la cire. Il est reconnu que les Egyptiens, qui employèrent aussi la chaux, peignirent beaucoup à

gomme et à colle, et surent aussi mêler la cire dans leurs couleurs. Les Persans employèrent le naphte; les Chinois peignent avec des résines, qu'ils liquéfient à l'aide de certaines huiles, soit fixes, soit volatiles, que nous ne connaissons pas encore; et ils fixent souvent ces peintures sous verre. Les Persans et les Chinois usaient aussi beaucoup de la couleur détrempée à gomme.

Quant à la fresque, elle prit son origine dans l'usage de peinturer les murs ou endroits encore frais; en sorte que les peintres passèrent de l'emploi des couleurs entières déposées à frais, à l'emploi des couleurs rompues, associées et fondues ensemble au pinceau, et apposées aussi à frais. Les anciens Romains peignirent à fresque des décors; mais ce n'est pas par ce procédé que sont exécutées les peintures délicates que l'on trouve dans les chambres antiques souterraines. Cette peinture à frais ou à fresque est aussi durable que le mur qu'elle décore, puisqu'elle est incorporée et qu'elle a pénétré dans la masse de l'endroit lors de son état humide ou frais. Le stuc est une sorte de fresque, et il n'est pas improbable que les anciens en aient fait usage même pour des espèces de tableaux: chez nous il n'est employé que comme enduit imitant le marbre, c'est son poli éclatant et sa solidité qui le font surtout rechercher.

Nous ne ferons que mentionner ici la peinture par mosaïque, par incrustation et en tissus.

Indiquons l'encaustique, procédé qui a été pratiqué pendant tout le tems que dura la belle peinture des Grecs, même chez les Romains. L'encaustique, ainsi appelée parce qu'on fixe et qu'on parfond les couleurs avec le feu, est la plus excellente manière de peindre, en ce qu'elle

est très-solide, très-lumineuse, très-intense, et suffisamment diaphane. Ce procédé se perpétua jusqu'au quatorzième siècle, époque où l'on ne trouve presque plus la cire mêlée dans les couleurs des tableaux, et où l'on se contenta d'employer le mucilage de l'œuf, mucilage auquel on avait auparavant associé la cire.

L'usage de peindre à l'œuf et à la gomme, soit par empâtement, soit par lavis, soit par miniature, cessa d'être le procédé en usage dès que se propagea le procédé à huile. Depuis Jean de Bruges, qui en fut, dit-on, l'inventeur, on continua de peindre selon ce procédé.

Quelques peintres essayèrent, vers le milieu du dix-septième siècle, un genre très-fragile de peinture; ce moyen, appelé pastel, consiste à déposer sur un papier plucheux la poussière de divers crayons de couleur; aujourd'hui ce procédé semble presque abandonné.

Quoique la peinture à huile soit la peinture aujourd'hui usitée généralement dans toute l'Europe, on pratique encore tous les autres procédés que nous venons d'indiquer : ainsi on voit des ouvrages à fresque, à l'encaustique, à colle, à la gomme ou à la gouache, au lavis et en miniature, en mosaïque, en marqueterie, en tapisserie, en pastel, et même en porcelaine et en émail. La peinture translucide en verre, en corne, au vernis, est aussi connue et employée.

Je viens de dire que la peinture encaustique était la peinture par excellence; j'ai eu souvent occasion aussi de signaler l'imperfection de la peinture à huile, dont l'obscurcissement est pour ainsi dire interminable, il me reste donc ici à démontrer que l'habitude d'employer l'huile pour gluten dans les couleurs, provient surtout de ce

que nous ne possédons pas un procédé meilleur, toutes les tentatives en peinture encaustique étant restées jusqu'ici sans résultat convaincant. Il y aurait à prouver aussi que la défense que prennent de la peinture à huile beaucoup d'artistes et de soi-disant connaisseurs, n'a d'autre source que l'amour-propre irrité des projets d'innovations qui, s'ils étaient adoptés, rendraient ces artistes et ces amateurs novices, les uns dans la pratique matérielle de l'art, les autres dans les conférences et les discours ou conversations qu'ils savent si bien soutenir lorsqu'il est question de cette peinture à huile, question sur laquelle ils sont préparés depuis long-tems. Mais, pour produire ces preuves, ces réfutations, ces démonstrations, il faudrait d'abord exposer tous les caractères de ces deux différentes peintures. Or cette exposition, qui ne peut être faite que peu à peu, est l'objet des divers chapitres qui vont suivre. Il convient donc de nous borner ici à quelques raisonnemens seulement. Au reste, ce n'est pas aux lecteurs persuadés par expérience des avantages que nous allons attribuer à la peinture encaustique, et des inconvéniens attachés à la peinture à huile, que nous adressons nos dissertations.

Il est évident que l'état stationnaire de notre peinture, quant au procédé ou au matériel usité depuis trois siècles, provient des deux causes que nous venons de signaler, la vanité et la paresse; la vanité qui repousse l'instruction, et la paresse qui favorise les routines. L'indignation des routiniers contre les innovations en fait de procédés matériels, devrait cependant s'amortir peu à peu, puisque plusieurs modifications, amenées soit par le tems, soit par l'instruction, s'introduisent tous les jours malgré eux;

en sorte qu'ils auraient mauvaise grâce, ils le sentent très-bien, de s'irriter contre ces innovations particulières. Non seulement la chimie a introduit des couleurs toutes nouvelles dans la pharmacopée des peintres, mais on a adopté l'usage de certains vernis incorporés dans les substances; déjà on a adopté l'usage des toiles préparées à détrempe; on a osé faire, sans qu'il en soit résulté des moqueries, des essais importans, exécutés à l'huile d'olive: enfin, tous les jours on tente de suppléer à ce qui manque à cette très-imparfaite peinture à huile; or, pourvu que l'on appelle toujours de ce nom cette peinture, ces innovations seront tolérées, malgré les novateurs; mais il ne faudrait pas s'aviser de dire crûment que l'on devrait abandonner la peinture à l'huile aux ouvriers en bâtimens, et que les peintres de tableaux ne devraient employer dorénavant que l'encaustique; une telle hérésie révolterait presque tous les peintres.

En général, notre amour-propre tend constamment à nous persuader qu'il ne reste plus rien à découvrir après nous. La vanité repousse toute innovation qui, pour être appréciée, nécessite un retour souvent humiliant sur l'état réel de notre savoir: nous craignons de rougir à la fin de cette admiration sans bornes et de ces louanges excessives que nous n'avons cessé de prodiguer comme par écho à des productions que nous ne continuerions peut-être pas de vanter comme excellentes si nous concevions une plus haute perfection: cette idée nous irrite, et nous fait rejeter toute contemplation libérale, qui pourrait élever quelqu'artiste à une hauteur à laquelle nous ne pourrions qu'avec peine parvenir. Ainsi nous trouvons plus commode de penser que les choses sont arri-

vées au point excellent où elles doivent rester, et que des projets de perfectionnement ne sont que des songes ridicules, que de vérifier de sang-froid la valeur de ces projets, afin de reconnaître s'il reste encore beaucoup d'efforts à faire pour atteindre le vrai but. Tout optimiste se met donc fort à son aise, et il voit toujours la majorité se ranger dans son parti, tandis qu'on redoute en général l'esprit actif et clairvoyant qui suggère des projets de réforme, et qui cherche à nous replacer à un degré dont nous n'apercevions pas d'abord l'infériorité.

Lorsque des gens naïfs ont reproché aux peintres l'obscurité générale, ainsi que le peu de candeur de leurs couleurs, ceux-ci ont souri de pitié; des noms imposans sont aussitôt sortis de leur bouche, et la renommée de quelques artistes fameux leur servit à étourdir les critiques, qui souvent par faiblesse rougissaient de leurs aveux, et de leur exigence. Quoi! répond-on à un pareil novateur, croyez-vous donc qu'on puisse mieux colorier aujourd'hui que ne l'ont fait le Titien, Rubens ou Vandick? Pensez-vous donc qu'il y ait une autre route à suivre dans les procédés techniques du coloris que celle de ces hommes fameux? Où voyez-vous que leurs couleurs pèchent contre la force, contre l'éclat, contre la délicatesse; et quel tourment chimérique vous obsède?... Non, jamais les hommes ne surpasseront de pareils modèles: l'expérience doit vous l'apprendre tous les jours. Restez donc où il faut en rester, et n'importunez pas les peintres par de stériles regrets...

Mais est-ce bien là le langage de la sincérité et de la raison? n'est-ce point plutôt la logique de la vanité et de la routine? Les artistes voudraient que le public ne vécût

que d'admiration, de surprise et d'extase, sans qu'il réfléchît sur la perfectibilité des choses, et sans qu'il s'élevât jamais au-dessus des comparaisons vulgaires et limitées. Tiziano, il est vrai, doit être mis au premier rang : son coloris est naturel par l'effet de la science et du sentiment; mais à quel degré a-t-il porté cette vérité? A-t-il donc fixé vraiment les limites du coloris? Ses teintes (au moins telles que nous les voyons aujourd'hui) sont-elles aussi naïves, aussi franches, aussi lumineuses que celles de la nature? sont-elles autant diversifiées dans leur harmonie, et aussi nettement caractérisées? Enfin est-il vrai qu'il ait réellement reproduit dans son coloris la vivacité, les charmes, et toutes les variétés de la carnation, et ne reconnaît-on pas, dans ses tableaux, les bornes et l'altération de ses moyens matériels?

Les ciels de Claude Lorrain, les ombres légères de ses terrains, ses feuillages sont-ils exprimés tels qu'il les voulait rendre? Vanhuysum lui-même n'est-il pas resté beaucoup trop en-deçà de l'éclat naturel des fleurs, des fruits, et des brillantes couleurs des objets qu'il s'attachait à représenter?... Non, répondra-t-on, mais ces peintres sont admirables puisqu'ils ont atteint les limites de l'art. Les couleurs de la palette ont leur maximum d'intensité et de beauté; elles sont soumises aux effet du tems, et c'est cet état de choses qu'il faut reconnaître, et auquel il faut se soumettre soi-même, etc., etc. Il est aisé de s'apercevoir que, dans cette réponse, on confond la perfectibilité de l'art avec celle de l'artiste; en sorte que tout ceci se réduit à cette simple question : Les couleurs de la peinture à huile étant moins éclatantes que celles de quelques autres peintures, il ne convient pas d'exiger des

premières plus qu'on a le droit d'en attendre. Voilà précisément l'aveu qu'il importait d'obtenir. Ne blâmons donc plus Tiziano, Paul Véronèse, Vandick, Vander-Heyden; blâmons l'usage de l'huile dans les couleurs : ne blâmons pas ceux qui continueront à peindre à huile s'ils ne connaissent pas de procédés meilleurs, mais blâmons les gens dont la vanité s'irrite à la plus simple objection qui peut être faite contre cette espèce de peinture, et qui avec leurs grands noms de Raphaël, de Tiziano, finissent par limiter le génie du coloriste, paralysent son intelligence et tyrannisent son sentiment.

Ecoutez ces mille et mille amateurs, prôneurs par vanité, ils vous apprendront que vous avez tort d'aimer les teintes naïves, les couleurs vives et belles, ainsi que les ombres vraies et légères; ils vous soutiendront que le grand goût veut que l'on ne recherche et que l'on ne chérisse que les vigueurs ténébreuses, austères et savantes, ainsi que ces fermetés de teintes qui décèlent, disent-ils, les coloristes poétiques et sévères. Allez, après des arrêts aussi tranchans, répéter dans un cercle ou dans une école de peinture, que la nature n'est pas noire, que les joues des jeunes filles sont rosées et lumineuses, même lorsqu'on les voit dans l'ombre, que les ciels doivent être clairs quand la scène est en plein jour; on ne vous écoutera pas, on sourira de pitié, mais prenez le jargon admiratif d'un exalté, récriez-vous avec transport sur tout ce qui est rebutant, sur tout ce qui est forcé, violenté, noir, dur, monotone et sauvage.....; on vous croira poète, on vous croira un homme d'un génie romantique et original.

Êtes-vous en présence d'un de ces tableaux tristes et tout noircis, retenez votre critique; il vous est tout au

plus permis de dire que le vernis en a un peu assourdi les couleurs; mais ajoutez bien vite qu'il est d'un beau ton: car si quelque routinier vous entend, il vous objectera, et cela souvent dans un langage très-décidé, que les connaisseurs n'ont jamais trouvé ce défaut dans ce tableau. Vous voudrez peut-être opposer une réponse; mais, pour vous convaincre, il vous répliquera qu'il existe des Raphaël, des Rembrandt, des Carravagio et d'autres savans coloristes qui sont bien plus obscurs encore, et que cela n'empêche nullement que ces chefs-d'œuvre, payés bien chers, ne soient admirables. Selon ces mêmes routiniers ignorans, ce ne sera point le vert-de-gris qui, combiné avec le blanc-de-plomb, aura terni et obscurci les teintes de Léonard de Vinci; ce ton de coloris est, dira-t-on, celui que cherchait ce maître: en vain vous citerez un tableau de ce même Léonard, bien frais et assez bien conservé; celui-là, répondra-t-on, fait exception, Léonard le sentait ainsi. A les entendre, un Rembrandt tout noirci n'est tel que parce que Rembrandt voyait noir ce jour là. Dans les uns, c'est un mystère poétique; dans les autres, c'est une vigueur italienne, c'est une teinte historique. Un tableau flamand est-il tout ténébreux; c'est une inspiration pathétique; ....et de ce respect sans bornes pour les noms célèbres, sont résultés une obstination très-funeste et un préjugé presqu'inattaquable en faveur de la peinture à huile.

Ce qui est bien fâcheux encore, c'est que ces mêmes préventions, qui proviennent de l'amour-propre, et qu'entretient volontiers notre paresse, se convertissent à la fin en préventions d'organes, et dégénèrent en accoutumances tout-à-fait vicieuses; en sorte que nous nous ha-

bituons, sans nous en apercevoir, aux mensonges optiques les plus choquans. Qui croirait que la fraîcheur d'un tableau moderne est une mauvaise recommandation aux yeux des commerçans en tableaux, et que, si le nom de l'auteur nouveau n'a pas déjà rapporté quelqu'argent aux spéculateurs, l'aspect clair et naïf de son ouvrage le fera aussitôt rejeter? On sait quel est le sort des tableaux modernes dans les ventes à l'encan. Enfin un peintre, qui voudrait vendre un morceau charmant, exécuté à l'encaustique, ferait fort mal, dans son intérêt, de laisser à entendre qu'il n'est pas peint à huile. Chez tous ces marchands et amateurs, il ne s'agit donc plus de comparer les teintes des tableaux aux teintes de la nature, mais bien aux teintes des tableaux accrédités.

Il importe d'ajouter que la mémoire de la vue est très-fallacieuse, et qu'en présence d'un tableau de Rubens, par exemple, nous avons peine à nous persuader qu'on puisse monter encore plus haut le diapason des teintes ou des tons, et qu'il puisse exister encore un degré de plus qui produise un surcroît d'effet.

Si l'on se donne cependant la peine d'analyser ces comparaisons optiques, tout le monde sera d'accord; car, qui ne conviendra pas que les ciels de la gouache sont infiniment plus éclatans que les ciels peints à huile, même par Rubens? qui n'avouera pas que les fleurs peintes en lavis, que les oiseaux, les papillons, les insectes, imités avec la gomme, sont bien plus vrais, bien plus surprenans, et plus agréables à la vue que ces mêmes objets imités à huile par les plus brillans coloristes? qui ne se rappelle pas l'éclat et la beauté des teintes des tapisseries et des incrustations, la fraicheur des pastels, et la

force des tons mâles et diaphanes des peintures en vernis ? Nous convenons de toutes ces choses en particulier; et, en présence des tableaux des galeries, nous sommes comme paralysés; nous faisons, pour ainsi dire, abnégation de nos appétits optiques, et nous n'admirons plus que ce qui est noir et blanc...... Tout cela vient, il n'en faut pas douter, de l'habitude de n'estimer, de ne considérer que des peintures ternes et assourdies [1]. Au reste quelle inconséquence! Ces personnes peu clairvoyantes mettent en avant que les couleurs de Rubens n'ont point changé, qu'elles sont très-belles, et qu'on doit admirer le coloris frais et brillant de ce peintre; et s'il s'agit d'un tableau de Jules Romain ou de quelqu'autre peintre dont les couleurs soient rembrunies, ces mêmes personnes mettent en avant que cet obscurcissement ne préjudicie en rien à la perfection de l'ouvrage.

Continuons de répondre à ceux qui objectent que, puisqu'il se trouve des tableaux de Rubens et de quelques autres peintres dont les couleurs sont encore fort vives aujourd'hui, et dont l'effet est très-piquant, on doit en conclure que la peinture à huile est bonne quand on sait

[1] Les personnes qui ont suivi les expositions du salon de Paris se rappellent très-bien l'impression que firent sur le public la peinture d'un Oiseau imité en aquarelle par Baraban; un groupe de Pivoines et autres fleurs peintes aussi en aquarelle par Vandaël, et une grande miniature, étonnante de vérité, représentant un Turc et des Dames vues sur un des palliers du Musée de Paris. Cet ouvrage d'Isabey frappa tous les regards, surtout par l'effet éclatant et naïf des couleurs; certes, si ces mêmes artistes si habiles eussent chanté sur un instrument plus sourd, s'ils eussent peint à huile, ils n'eussent point obtenu ce modelé, ce résultat brillant qu'ils se proposaient, et qui fait surtout le charme de ces ouvrages.

la bien pratiquer. Nous allons répondre par plusieurs observations à cette question.

Il faut remarquer d'abord que presque tous les tableaux de Rubens sont exécutés au premier coup. L'on comprend aisément que toute couleur apposée par une seule couche se conserve mieux que lorsqu'elle est répétée ou fortifiée par plusieurs couches successives, puisque dans ce dernier cas il se trouve plus d'huile venant noircir à la superficie. Mais que doit-on penser de cette manière d'expédier un tableau au premier coup; de peindre les formes des objets et leurs finesses, les délicatesses du clair-obscur et du coloris, l'expression enfin de toutes les parties du tableau au premier coup? Certes la réputation de Rubens semble autoriser son procédé, mais elle ne l'autorise que dans lui seul, et l'on ne saurait douter que les élèves de son école, qui ont voulu faire de pareils tours de force, n'aient que trop souvent produit, avec de belles teintes il est vrai, des figures monstrueuses et barbares. Aussi est-ce l'usage de la peinture à huile qui a fait dire aux modernes qu'on ne pouvait pas être en même tems coloriste et dessinateur. En effet, pour bien peindre à huile il faut peu revenir sur son ouvrage; il faut expédier le dessin tout en feignant de dessiner, c'est à dire qu'il faut académiser ses contours, ses formes, ses plans, feindre la science, exécuter avec résolution, et j'oserais dire avec impertinence, imposer enfin, et le tout, parce que la peinture à huile demande une manœuvre prompte, hardie et résolue, qui autorise à ne pas revenir deux fois sur l'ouvrage.

Mais une autre raison est à considérer ici. Qui n'a pas remarqué combien l'artifice des oppositions et des cou-

trastes ajoute à cette fraîcheur apparente des tableaux de Rubens? Cette teinte qui nous paraît si éblouissante n'est-elle pas moins vive réellement que la teinte d'un tableau faible de coloris? Enfin, n'est-on pas en droit de dire que les teintes de Rubens, toutes brillantes qu'elles paraissent, auraient pu être bien plus brillantes encore? On répondra peut-être que cette qualité n'eût rien ajouté à l'excellence de ses peintures puisque les couleurs en semblent suffisamment belles; mais j'ajouterai à ceci, entr'autres objections, que si les couleurs claires y avaient été plus vives et plus lumineuses encore, Rubens eût employé des ombres plus légères, moins opaques, et que ses ouvrages, sans perdre de leur force, eussent gagné en naïveté et en charme.

Il s'agirait donc de prouver que les couleurs de Rubens ne sont pas dans le fait plus éclatantes que celles des autres peintres, et que si ce grand coloriste eût possédé des matières plus lumineuses, plus belles et plus solides, il aurait obtenu des effets plus beaux encore, ce qui, pour certains sujets eût été une convenance de plus. Le moyen de s'assurer de cette valeur des couleurs du tableau est bien simple, puisqu'il consiste en une comparaison immédiate des teintes et non en une sensation générale et collective, résultant de l'ensemble et des oppositions de tout le tableau. Or, cette comparaison est absolument en faveur de mon opinion et de ma critique.

Malgré la grande habitude que peuvent acquérir les peintres dans l'art de juger de l'éclat respectif des divers tableaux, ils sont fort souvent trompés eux-mêmes par l'effet des oppositions. Un jour que plusieurs peintres se trouvaient réunis en présence d'un superbe tableau de

Sneyders représentant d'énormes poissons et un cygne, tous furent frappés de l'éclat de certains blancs qui, à la vérité, venaient d'être fortement nettoyés; ils se persuadèrent que les blancs étaient d'un degré d'éclat supérieur à celui du plus beau blanc employé ordinairement à huile. Cependant un d'eux, s'approchant du tableau, opposa du linge blanc à ces parties blanches du tableau; alors chacun reconnut par cette comparaison combien nos sens sont sujets à erreur. Par l'effet de cette opposition, chacun reconnut aussi qu'avec de plus belles matières les coloristes les plus brillans eussent été bien plus brillans encore. Ajoutons ici que les blancs des tableaux, exécutés par les procédés à la cire encaustique, supportent la comparaison immédiate du linge le plus blanc, et offrent une splendeur analogue.

Nous avons déjà rappelé l'opinion de certaines personnes qui prétendent que les peintres doivent, en imitation de Rubens, forcer les teintes et les tons clairs, parce que le tems les abaisse toujours assez, et que plus tard ils restent au degré qu'on se proposait; cette objection en faveur de la peinture à huile est à peu près nulle, puisque les clairs ne peuvent pas être exaltés lorsqu'ils résultent de blanc de plomb broyé avec l'huile; en sorte que ce calcul d'exagération ne saurait être appliqué à la splendeur des corps les plus blancs, splendeur que ne peut jamais atteindre la peinture. Ce système peut induire en des erreurs bien grossières; car quels sont les tons qui changent le plus dans les tableaux? ce sont ceux des demi-ombres et des ombres, et ils changent de manière à ne pouvoir se rétablir par les nettoyages. Les clairs au contraire qui sont empâtés résistent au frottement, et

leurs tons offrent toujours plus de franchise, de brillant et de variété que les ombres. Or, exagérer le brillant des chairs et des draperies, en calculant sur l'aide du tems, est une méthode qui choque le bon sens, puisque ces chairs et ces draperies paraissent toujours trop belles proportionnément aux parties ombrées.

Au reste il n'est pas improbable que Rubens ait usé de quelque moyen matériel favorable à l'éclat de ses couleurs. C'est ce moyen, dira-t-on, qu'il faut retrouver, et ce n'est pas une autre peinture que notre peinture à l'huile qu'il faut proposer. Je pense en effet que la pratique de la peinture à huile n'est pas encore bien arrêtée, et que, bien que plusieurs peintres à huile aient procédé très-ingénieusement, nos livres connus n'exposent pas de méthodes perfectionnées. (J'ai tâché d'atteindre cette perfection en adoptant le procédé par deux tiers d'huile seulement, voy. le chap. 593.) Ce n'est pas l'emploi de l'huile dans la peinture qui est à condamner, mais c'est le procédé ordinaire de peinture à huile. Malgré tout, le procédé encaustique est celui qu'on doit préférer.

On objectera encore l'éclat qu'une peinture salie reçoit par le nettoyage, et l'on dira que sous la crasse et sous les vernis on retrouve les couleurs très-fraîches; mais faisons remarquer de nouveau que dans tous ces tableaux ce sont les clairs seulement qui se retrouvent frais, mais que les tons d'ombres noircis sont restés noircis. Ce blanc qui frappe l'œil dans les parties éclairées de tant de tableaux nettoyés, ce blanc, qui contraste avec les tons obscurs et légèrement glacés que les réparateurs n'osent jamais nettoyer à fond dans la crainte de les détruire; ce blanc, dis-je, au lieu de prouver la conservation des peintures à

huile, sert à en démontrer le vice, l'irrégularité et toute la fausseté.

On peut conclure des observations précédentes que l'obscurcissement des couleurs préparées entièrement avec l'huile est plus ou moins contraire au but de l'art, en ce que les tons bruns et demi-bruns surtout poussent avec le tems à un degré d'intensité qui désaccorde tout le clair-obscur du tableau; et que les teintes perdent leur éclat, leur énergie sous le voile sourd et plus ou moins coloré qui résulte de la dessication des huiles. En sorte que les prétendus modèles laissés par les coloristes ne sont plus ce qu'ils ont été, et n'ont jamais été ce qu'ils auraient dû être, cette altération des matières empêchant toute la naïveté d'expression. On peut conclure aussi que l'habitude de contempler les teintes tristes des tableaux à huile a influé sur les organes des peintres et du public; et que les préjugés propagés par les faux connaisseurs qui confondent la célébrité avec la perfection, contribuent pour beaucoup à entretenir ce vice de sentiment visuel. On peut conclure enfin que les peuples de l'antiquité ont rejeté, ainsi que tous les Orientaux la rejettent aujourd'hui, la peinture à huile, à cause de son peu d'éclat et de cet interminable obscurcissement [1].

[1] Un marchand de tableaux de Naples s'avisa un jour d'expédier pour l'Amérique une cargaison de tableaux de l'école de Calabrese, de Guercino, etc., je fus témoin du déplaisir que causa l'exposition de ces tableaux au public de New-York. Malgré ce qu'avait d'imposant le style de ces peintures, les personnes accoutumées aux teintes fraîches et éclatantes des aquarelles ou au ton clair des estampes anglaises imprimées en couleurs, ne purent goûter les savantes ténèbres ni les brusques éclats du clair-obscur de ces peintures italiennes : il est vrai que les sujets étaient peu faits pour attacher. Entr'autres mar-

Je ne parlerai pas du découragement du peintre coloriste, qui voit s'échapper et se détruire le résultat de ses efforts, ni du refroidissement du spectateur qui, au lieu de ces carnations vives et variées qu'il avait d'abord admirées, ne retrouve au bout d'un an que de tristes monochromes; je ne rappellerai pas non plus l'influence qu'ont toutes ces altérations sur l'art même du coloris, puisque les types qui doivent servir de modèles et de leçons aux élèves sont faux et trompeurs, et qu'ils forcent par conséquent les peintres à se jeter dans des manières et des exagérations qu'ils regardent comme nécessaires en compensation du désordre ou du manque d'harmonie qui tôt ou tard doit dénaturer leurs productions.

Enfin disons que si un peintre voyait, au bout de six mois, ses points perspectifs se déranger, ainsi que les lignes qui y aboutissent, et par conséquent les formes, il serait désespéré; et que de même il doit être désespéré en voyant ses tons et ses teintes se déranger au bout de trois semaines, et encore au bout de deux ans. Mais il faut dire plus: le dérangement des points ne produit pas toujours la laideur, mais bien un défaut de justesse; tandis que l'abaissement des tons et des teintes empêche la condition qui est si essentielle au beau; je veux dire l'éclat, la splendeur, et le charme qui résulte de la vive harmonie des couleurs.

Les Grecs avaient réuni en un seul procédé les diverses qualités optiques que l'art exige; ce procédé c'é-

tyres, on voyait celui de sainte Agathe, dont un bourreau tranche le sein avec de grands ciseaux; on voyait deux Saint Laurent, etc.; mais la cause générale du peu de succès de cette *exhibition* provint de l'aspect rebutant de leur coloris sombre et monotone.

tait l'encaustique, et nous les avons disséminées en autant de procédés particuliers. L'éclat et la hauteur des clairs, nous les avons restreints dans la peinture à colle et à gomme, etc.; les effets si brillans des couleurs lavées et teintes sur un dessous-blanc sont le partage de la miniature et de l'aquarelle; la force des bruns et la richesse des teintes ne se trouvent que dans la peinture au vernis; enfin la fresque, que nous destinons aux monumens, est lumineuse et d'une grande durée. C'est donc à l'encaustique que les modernes doivent recourir de nouveau : c'est la cire qu'ils doivent employer comme conservatrice et imitatrice des couleurs.

Les Romains suivirent les procédés des Grecs, leurs maîtres : la cire vivait, brillait dans les tableaux peints à Rome. A Rome on perpétuait donc le coloris grec, et jusqu'aux tems obscurs du moyen âge, où s'éteignirent les sciences et les arts, les peintres procédaient selon les pratiques de la Grèce antique; enfin ces mêmes pratiques furent peu à peu délaissées, négligées ou altérées, en sorte que cet état de choses fut favorable à l'innovation, qui fit adopter partout l'emploi de l'huile dans la peinture. Peut-être doit-il arriver incessamment que le peu de soin et d'instruction chimique des peintres à huile, et la destinée de leur coloris, qu'ils confient aux fabricans de toiles et de couleurs, fera revenir à l'encaustique des anciens. Si ce retour vers les procédés grecs n'a pas encore eu lieu, c'est probablement parce que ces procédés n'ont pas été rendus praticables aisément.

Enfin le tems est venu où l'on devrait s'occuper, avec persévérance, de perfectionner la peinture à huile, la peinture à colle, au vernis, etc., et de s'attacher sur-

tout à rendre excellente et usuelle cette belle et inaltérable peinture à la cire encaustique. Mais, répétons-le, s'il est reconnu que de son côté la vanité oppose tous ses efforts aux progrès des arts, on doit apercevoir aussi que la paresse y apporte les mêmes obstacles : la paresse neutralise tous les élans et elle interrompt tous les projets d'amélioration. Les moindres dérangemens dans les habitudes routinières lui paraissent de nouveaux chaos à débrouiller : mille fois la paresse arrêta le bras qui allait seconder les élans de l'enthousiasme; mille fois la paresse refroidit l'idée la plus vive et la plus heureuse. Les difficultés viennent-elles ralentir un instant la marche des recherches, la paresse en profite aussitôt pour suggérer le dégoût et pour faire abandonner ces recherches : alors le génie reste sans appui; il devient un tourment de l'intelligence et une source de privations et de souffrances.

Mais non; ne donnons point le nom de génie à cette faible attitude de l'esprit qui fléchit devant la paresse : le véritable génie a toujours passé pour une force intellectuelle qui traverse avec constance et sécurité tous les obstacles. En effet rien ne détourne, rien ne ralentit l'homme de génie; il écrase de son impulsion les vaines difficultés, qui bientôt cèdent à son courage; et son énergie, qui augmente toujours en raison de son activité toujours croissante, le conduit au but glorieux où il saisit enfin la palme de l'immortalité.

CHAPITRE 568.

DE LA PEINTURE ENCAUSTIQUE.

Nous allons traiter dès à présent de la peinture encaustique, parce que considérant ce procédé comme étant celui que requiert véritablement le coloris, il convient de placer ici cette question, qui d'ailleurs termine ce que nous avions à dire sur la justesse de représentation.

Explication du mot encaustique.

Encaustique est un mot dérivé du verbe grec Ἐγκαίω, qui signifie brûler. Cette expression *brûler* semble avoir quelque chose d'étrange, et elle paraissait telle dans l'antiquité; car Pline, en parlant du peintre Nicias, qui avait écrit sur son tableau *je l'ai brûlé*, ajoute: « *Telle est* » *l'expression que ce peintre emploie. Nicias scripsit se* » *inussisse*: *tali enim usus est verbo.* » Poinsinet de Sivry a omis dans sa traduction cette réflexion de Pline (voy. Pline, lib. xxxv, cap. 4). On pourrait rassembler une foule de passages où les écrivains anciens emploient cette expression; mais ces citations très-connues semblent inutiles ici. Les modernes, ainsi que l'ont fait les Latins, peuvent employer, au sujet de l'encaustique, les mots *inustion*, *ustion.* Quant au mot *caustique*, il est employé parmi nous. Le réchaud avec lequel les anciens parfondaient, pour les fixer, les matières de la peinture, s'appelaient *cauterium.* Ces réchauds qui étaient probablement de différentes espèces et dimensions sont énoncés

dans les auteurs parmi les instrumens qui composent l'attirail d'un peintre. « *Pictoris instrumento legato, ceræ,* » *colores, similiaque horum legato cedunt : penicilli et* » *cauteria et conchæ.* » (*Martianus, tit. de fundo instructo. Lib.* XVII). Ce passage désigne, ainsi que le suivant, les cires, les couleurs, les pinceaux, les cautères ou réchauds, et les coquilles ou vases à couleurs. « *Instrumento pictoris legato, colores, penicilli, cau-* » *teriæ et temperandorum colorum vasa delebantur.* » (*Julius Paulus, lib.* VII, *seq.*). Ailleurs nous verrons que le mot *pharmaca*, employé par certains auteurs au sujet de la peinture, signifie collectivement les bitumes, les résines, peut-être même les cires mêlées de résine; enfin toutes les matières qui devaient, après avoir été apposées, être fixées à l'aide du feu.

Les modernes ont fait plus d'une fois des quiproquo au sujet du mot *encaustique.* Blaise de Vigenère, par exemple, traduit souvent ce mot par *peinture en émail*, et l'idée de peinture exécutée au feu ne se désassociait pas chez lui, ni même chez les lexiques qui vinrent après lui, de l'idée de peinture en matières vitrifiables, fondues au feu.

Les peintureurs emploient fort inconsidérément aujourd'hui le mot encaustique, pour signifier la liqueur faite avec de la cire, de l'alcali et du sel de tartre bouillis dans l'eau, liqueur qu'ils déposent sur les parquets des appartemens, et qui, lorsqu'elle est desséchée, laisse une couche de cire que l'on frotte ou que l'on lustre ensuite avec des brosses. Or, comme l'action du feu n'entre pour rien dans l'opération relative à l'emploi de ces matières, le mot encaustique ne lui convient pas du tout.

Le mot encaustique ne comporte donc point l'idée,

soit de matières colorantes, soit de cires, soit de résines ou de bitumes, mais seulement l'idée de l'ustion de toutes ces matières par le feu appliqué à l'aide du cauterium. Les anciens ont souvent peint sans le secours du feu.

Les peintres qui pratiquaient cette espèce de peinture étaient appelés, par la même raison, *Encaustes*, mot que nous pouvons traduire par encausticiens. C'est ainsi que Lanzi appelle *frescanti* les peintres à fresque, que nous appelons fresquistes.

Par métaphore, les anciens disaient d'une figure peinte à l'encaustique qu'elle était brûlée : de même qu'ils disaient d'un tableau, que la cire était parlante. C'est ainsi que les modernes disent quelquefois : la toile, le marbre respirent.

Il est facile de comprendre que toutes les peintures où il entrait de la cire et des résines devaient avoir été amollies et fixées à l'aide du feu, ce qui faisait qu'on les appelait alors encaustiques : la peinture au *cestrum*, par exemple, l'exigeait. Cependant, comme l'encaustique au pinceau devint la peinture par excellence, et celle que pratiquaient les grands maîtres, on cessa de la désigner pas expressément par le nom d'encaustique au pinceau, mais on l'appela simplement encaustique, c'est à dire peinture chauffée ou fixée à l'aide du feu après les applications successives des couleurs.

L'idée de brûlement ne doit donc point être attachée au terme encaustique, mais bien l'idée de *chaude* ou degré de chaleur qui opère un amollissement et même une espèce de fusion des matières apposées sur le tableau; amollissement qui fixe et émaille pour ainsi dire la peinture.

L'art de l'émailleur, qui était connu dans la plus haute antiquité, devait avoir été aussi appelé encaustique, à cause du haut degré de calorique ou de *chaude* nécessaire pour mettre en fusion les matières vitrifiables du peintre émailleur; et peut-être que par la suite cette expression, devenue technique, fut employée aussi par les peintres à la cire, qui se servaient de l'action du feu pour fondre et fixer leurs couleurs, et pour produire ces *bituminations* dont nous parlerons, et ces *conglutinations* fortifiées par le moyen du cautérium, à l'aide duquel on effectuait l'ustion. Ainsi il ne faut voir dans ce mot encaustique qu'un terme différentiel propre à spécifier la peinture fixée au feu, peinture différente de celle qui s'exécute à colle, à l'eau sur enduit frais, à la chaux, par incrustations, etc. D'ailleurs nous-mêmes, quand nous employons les mots cuire, rôtir, nous ne voulons pas dire pour cela brûler; au reste les Grecs exprimaient l'idée de brûlé, consumé, par le mot *tuphomenon* Τυφὸμενον, qui signifie à la fois brûlé, consumé et s'échappant en vapeur. Quant à Pline, il est à remarquer qu'il emploie encore le verbe *urere* pour signifier autre chose que brûler; car, en voulant parler d'une étoffe qui bout dans la teinture (lib. XXXV, cap. 11), il dit : *Et adustæ vestes firmiores fiunt, quàm si non urerentur.* Tenons-nous-en à ces aperçus.

Observations sur les recherches des modernes au sujet de la peinture encaustique.

Les modernes ont publié un assez grand nombre d'écrits sur la peinture encaustique des anciens, et sur les divers procédés proposés de nos jours pour être substitués à la peinture à huile; cependant ces écrits ont

procuré peu de résultats, et l'on n'a point encore vu se propager les innovations imaginées soit dans l'intention de retrouver le procédé antique, soit dans la vue seulement d'obtenir une peinture moins altérable et plus éclatante que cette peinture à huile. Cependant que doit-on conclure de ce retard ou de ce peu de succès? On doit, je crois, en conclure que le but qu'on se proposait en poursuivant ces sortes de recherches devait être fort important, puisque, malgré les dégoûts et malgré les résistances provenant des habitudes et des routines, une foule de curieux et d'amateurs éclairés ont multiplié les tentatives, et n'ont cessé d'appeler l'attention sur les moyens d'obtenir des améliorations dans notre procédé habituel de peinture, procédé où l'on emploie l'intermédiaire de l'huile, dont ils ont constamment démontré les inconvéniens.

D'ailleurs, s'il est vrai que les nouveaux moyens matériels proposés jusqu'ici n'ont point été généralement mis en usage par les artistes, il n'en faut pas conclure que ceux-ci ne soient jamais convenus des difficultés et des inconvéniens attachés à l'emploi de la peinture à huile, ni qu'ils aient réellement manifesté une répugnance bien déterminée. Ce ne peut donc être que par insouciance, par légèreté, par routine, ou peut-être même par vanité, que des peintres auraient pensé de la sorte. Ainsi quel obstacle a véritablement empêché les progrès de certaines innovations utiles en peinture?... C'est, il n'en faut point douter, l'imperfection pratique de ces mêmes innovations; c'est la complication des procédés peu faciles, et qu'on n'a point eu soin de rattacher aux principes du coloris et de la touche; enfin ce qui a retenu ou dégoûté

les artistes au milieu de ces nouvelles tentatives, c'est que les résultats, qu'ils obtenaient souvent avec peine et au sein de la méfiance, ne leur offraient point encore toutes les qualités qu'ils trouvaient dans leurs procédés habituels, en sorte que l'idée d'une peinture inaltérable ne faisait point suffisamment compensation dans leur esprit avec ces difficultés et ces incertitudes. Cependant, s'il est vrai que le motif qui fit entreprendre si fréquemment des tentatives soit excellent, et s'il ne faut qu'ajouter aux essais connus certaines qualités oubliées jusqu'ici, qui n'applaudira pas aux efforts nouveaux que chacun pourrait tenter dorénavant, et qui ne répéterait pas avec les anciens que, quand la chose que l'on cherche est bonne, il faut la chercher sans relâche?

Au reste, bien qu'on ait mis en principe que l'on doit respecter en général les anciens usages et redouter les innovations, il ne faut pas n'estimer exclusivement que l'état stationnaire; d'ailleurs il est nécessaire, avant tout, de s'entendre sur ce qu'on doit appeler anciens usages. Dans la question qui nous occupe ici nous avons donc l'avantage, en rejetant l'usage déjà assez ancien de l'huile employée pour gluten dans les couleurs (ce procédé date, dit-on, de quatre cents ans environ), de vouloir réhabiliter un usage beaucoup plus ancien encore, et par conséquent bien plus respectable, celui de la peinture encaustique, qui était la seule peinture employée il y a deux mille ans, et qui favorisait si bien l'éloquente poésie des Apelles, des Protogène et des Euphranor. Au surplus, il ne convient jamais de regarder l'exemple, la coutume et l'opinion dans les arts comme des autorités; les extravagances, si long-tems approuvées chez tous les

peuples, doivent apprendre au contraire à se méfier de l'esprit humain, et à ne prendre, dans tous les tems, que la raison pour guide.

Bien pénétré de la justesse de cette maxime, et ayant reconnu par la théorie, par la pratique et par le sentiment les grands inconvéniens attachés à l'emploi de l'huile dans la peinture, je n'ai cessé d'imaginer toutes les combinaisons qui pouvaient faire approcher du but que doit se proposer tout artiste qui aspire à imiter d'une manière vraie et durable les charmes de la nature; je crois donc avoir fait un pas de plus que mes devanciers, et je fonde cet espoir sur la pratique constante que j'ai faite du coloris; pratique qui a été trop souvent étrangère au nombre assez grand de personnes qui se sont occupées de ces questions.

Quant à la connaissance du véritable procédé matériel dont les Grecs se sont servis dans l'antiquité, j'oserai dire ici que l'objet ne doit point être de se rencontrer entièrement avec les expressions de Pline, de Vitruve ou des autres écrivains, qui peut-être eussent changé leurs termes et éclairci leurs phrases, s'ils eussent prévu que, près de deux mille ans après eux, on voudrait revenir aux procédés de leur tems, procédés qu'une nouvelle peinture, dont l'huile est la base, devait faire délaisser, rejeter et oublier. Le but est donc, selon moi, de parvenir à des résultats analogues à ceux des peintres de l'antiquité, par les moyens assurés de la physique et de la chimie, et à l'aide des véritables règles du coloris. Il paraît constant au surplus que, dans l'antiquité, les peintres n'avaient point procédé tous de la même manière, quoiqu'ils l'aient fait d'après un principe unique : Pline le dit

positivement [1], et ce qu'il ajoute sur l'*atramentum*, ou vernis d'Apelles, dont ce peintre seul possédait le secret, sert à fortifier cette conjecture.

Ce n'est donc point précisément et exclusivement, ainsi que Polignote, Zeuxis ou Parrhasius ont peint, que nous devons peindre dorénavant, et ce qui est dit par les écrivains sur le *cestrum*, le *cauterium*, le *brûlement*, l'*éponge des peintres*, etc., ne doit ni nous inquiéter ni nous distraire en rien; mais ce qui doit devenir l'objet de nos recherches constantes, ce sont les moyens propres à remplir toutes les conditions exigées par l'art, et cela avec des matières fixes, indestructibles, ou au moins ineffaçables et faciles à employer. Qu'importait au public, dans le tems ou écrivait M. de Caylus, qu'il eût suivi le texte de Pline, lorsqu'il offrait des peintures encaustiques, grises, faibles, et solubles à l'humidité? et qu'importe encore aujourd'hui que tel ou tel procédé nous paraisse plus ou moins semblable à celui qu'ont indiqué les auteurs anciens, si le résultat n'en est point tel que le coloris l'exige, ou si la pratique en est compliquée, diffuse et étrange? J'espère que les plus zélés archéologues partageront eux-mêmes cette opinion, et que l'amour de l'art l'emportera chez eux sur l'amour de l'érudition. Au surplus, ce que j'énonce ici n'est point mis en avant pour me justifier, si je ne me rencontre pas avec l'idée que les érudits se sont faite de l'encaustique des Grecs;

[1] Pline, en parlant de Philoxène, élève de Nicomaque, dit « qu'il » inventa des moyens de peindre plus expéditifs encore que ceux de » son maître : *Breviores etiam nùm quasdam picturæ vias et compendiarias* » *invenit*. Lib. xxxv, cap. x.» Comment concevoir ces moyens expéditifs, sans concevoir différentes combinaisons matérielles et pratiques?

je crois au contraire m'en être au moins autant rapproché qu'aucun de ceux qui se sont occupés de cette question.

Plus d'un lecteur, en consultant ce chapitre de notre ouvrage, espérera y trouver une description satisfaisante des procédés usités en général dans toute l'antiquité : il y cherchera peut-être comment procédaient les Egyptiens, les Perses, les Etrusques, les Grecs et les Romains; comment même on procédait dans le moyen âge, etc. Il importe donc de nous expliquer ici sur le but particulier que nous nous proposons d'atteindre, c'est à dire sur l'espèce de recherche technique que nous voulons faire dans l'intérêt de la peinture. Ainsi nous disons que nos études ne portent point sur les divers procédés de peintures des anciens, mais seulement sur leur procédé de peinture encaustique au pinceau, et que dans le procédé que nous indiquons, et dont nous avons fréquemment fait usage depuis plus de quinze ans, mais dont nous avons cru devoir réserver la publication pour la réunir au traité complet que nous publions aujourd'hui, nous nous sommes contentés de considérer, comme après coup, ce que ce procédé pouvait avoir d'analogue à celui de l'antiquité : mais nous ne nous sommes point proposé pour but de nous rencontrer en tout point avec les indications que nous ont laissées les auteurs, et particulièrement Pline le naturaliste, qui parle plus au long que les autres du matériel de la peinture.

C'est peut-être en voulant se rendre esclave des expressions de ces auteurs, qu'on manquerait le but auquel on pourrait arriver néanmoins, si on possédait bien les questions théoriques et pratiques de la peinture, et surtout du

coloris. Si M. de Caylus, qu'il faut citer comme le premier qui, parmi les modernes, ait poursuivi le plus loin ses recherches sur l'encaustique, se fût mieux entendu avec MM. Majault, Bachelier, Vien, etc., et s'il se fût un peu désisté de sa résolution de suivre Pline mot à mot, ce à quoi cependant il n'est point parvenu, il eût peut-être atteint ce but, dont il ne put toutefois s'approcher de très-près. Il suffit donc, pour se rencontrer avec les anciens, de bien connaître (ainsi qu'ils ont dû les connaître eux-mêmes) les principes et les besoins du coloris; car plusieurs moyens peuvent faire arriver au même rétultat, et c'est ce que nous trouvons indiqué dans Pline, qui, je le répète, nous parle des divers procédés adoptés successivement par des peintres qui vivaient à des époques différentes.

Aussi quand nous saurions positivement comment peignaient les Égyptiens qui, dit-on, employèrent l'eau de chaux dans leurs couleurs; mais qui employèrent aussi la cire et la gomme, on n'en saurait douter [1]; quand nous

[1] Nous indiquerons le procédé par la chaux et le lait au chap. 596. Nos chimistes ont tâché d'analyser la poussière provenant des raclures faites sur des peintures dont l'éclat était très-conservé dans certains temples d'Égypte; ils ont seulement aperçu que la chaux entrait dans le matériel de ces peintures. Fabbroni a aussi reconnu, dans les matières qui composent le blanc peint sur des bandelettes de momies, de la cire et de la craie. Ce qui importe dans cette question, ce n'est pas de connaître quelles étaient les matières colorantes employées par les Égyptiens, mais quel était leur gluten.

Voici ce que dit M. Alexandre Lenoir (Journal des Artistes, n° 7, août 1828): « En général on remarquera que la peinture égyptienne, » ainsi que nous l'avons fait pressentir, est une espèce de détrempe » fortement collée qui, lorsqu'elle est appliquée sur le bois ou sur du » carton préparé avec le blanc calcaire, a autant de brillant que si

aurions une idée nette du procédé des écoles primitives grecques, qui exécutaient des peintures au cestrum, au viriculum [1], c'est-à-dire par traits incrustés et remplis de cire de diverses couleurs; quand même nous suppose-

» elle était vernie. Lorsque les Égyptiens peignaient sur le papyrus, ils » gommaient les couleurs. Celles dont ils se servaient pour colorier la » sculpture, après avoir été bien broyées, étaient liées par une colle » épurée, faite avec des pieds de moutons et de veaux, ou avec des » peaux d'animaux. » Mais est-il bien certain que dans ce gluten mucilagineux, il ne soit pas entré de résine et de cire qui, à l'aide du cautérium, aient *transsudé en dehors*, et aient été ainsi replacées à l'extérieur de la surface, de manière à garantir de l'atmosphère les matières colorantes? On sait au reste que le gluten, composé de colle végétale et de colle animale, est plus solide et moins délébile que le gluten composé de gomme végétale seule.

[1] Selon Millin, au mot Encaustique, « Pline, dans son passage classique sur la Peinture à l'encaustique, en distingue trois espèces. Il résulte de ce passage : 1° Que l'on peignait avec un style sur l'ivoire ou sur du bois lissé (*cestro in ebore*). On traçait les contours sur un morceau de bois ou d'ivoire trempé et imbibé d'une certaine couleur : pour cette opération, on se servait de la pointe du style; le côté large était employé pour gratter des petits filamens, et on continuait alors les contours avec la pointe; 2° La cire était étendue avec le style : on préparait la cire imprégnée de couleurs, et on lui donnait la forme de petits cylindres. A côté du peintre il y avait de la braise, pour tenir toujours chauds les styles dont il se servait. Lorsque les contours étaient tracés, on y portait les couleurs avec la pointe du style, et on les étendait avec la partie large; c'est ainsi que se faisait le tableau. 3° On appliquait avec le pinceau de la cire liquéfiée au feu; par ce procédé, les couleurs gagnaient une durée prodigieuse, et ne pouvaient être endommagées ni par le soleil, ni par l'eau de la mer. Aussi s'en servait-on pour faire des peintures sur les vaisseaux, et on lui donna de préférence le nom de *peinture des vaisseaux*. Le dernier procédé consistait à lisser ou polir la peinture. On voit, d'après tout cela, que la peinture à l'encaustique n'avait pas les différens défauts de la peinture à huile. » Cette traduction et cette explication ne sont ni très-exactes, ni très-satisfaisantes.

rions que l'éponge fût employée comme pinceau, d'après ce que nous dit Pline de Néalcès ou Protogène, peintres qui florirent à une époque où l'on employa cependant le pinceau [1]; toutes ces choses ne nous apprendraient point à connaître, à pratiquer le véritable et excellent procédé qui fut appelé encaustique par les anciens jusque dans le quinzième siècle, et à l'aide duquel s'illustrèrent les Euphranor, les Apelles, les Timomaque, et même dans les écoles primitives modernes, et malgré quelques modifications dans le matériel, les Guido, les Berna de Sienne, les Giotto, les Fiesolé, etc., etc.

Le passage de Pline, relatif aux espèces de procédés de peinture, semble suffisamment clair, et il prouve que dans l'origine on peignait de deux manières, qui

[1] Ce qui a été dit par quelques auteurs au sujet de l'éponge que jetèrent par dépit sur leurs tableaux Néalcès ou Protogène, et qui produisit l'imitation très-juste de l'écume d'un cheval ou d'un chien, ne prouve point que les peintres peignaient avec une éponge, mais qu'ils avaient près d'eux une éponge dont ils se servaient quelquefois pour essuyer leurs pinceaux ou pour effacer. Au reste, le passage de Pline semble fort clair sur ce point; car il dit que Protogène avait plusieurs fois effacé, plusieurs fois changé de pinceau (*absterserat sæpius, mutaveratque penicillum*); mais que ce fut par dépit qu'il jeta son éponge sur le tableau, et que la tache qui en résulta imita parfaitement la bave du chien, bave qu'il n'avait pas pu rendre par les moyens ordinaires. *Postremo iratus arti, quod intelligeretur, spongiam eam impegit inviso loco tabulæ, et illa reposuit ablatos colores, qualiter cura optabat: fecitque in pictura fortuna naturam.* Il est évident que ce fut cette même éponge employée à effacer, qui fut ensuite lancée sur le tableau, et qui, déposant les couleurs sales et mélangées, produisit accidentellement cette heureuse imitation. Au reste Valère Maxime, qui raconte aussi ce fait, mais à propos d'un cheval peint (*liv.* 8, *chap.* 11, *p.* 401.) ajoute que cette éponge était pleine de toutes sortes de couleurs: *omnibus imbutam coloribus.*

devaient offrir des difficultés, mais qui devaient produire des tableaux très-solides. Plus tard, un troisième procédé fut imaginé pour exécuter les peintures qui ornaient les vaisseaux, et il fut préféré et adopté depuis pour tous les tableaux. Voici ce passage lib. xxxv. Cap. ii. : « *Encausto pingendi duo fuisse antiquitùs genera constat,* » *cera, et in ebore, cestro, id est, viriculo, donec classes* » *pingi cœpere. Hoc tertium accessit, resolutis igni ceris* » *penicillo utendi, pictura in navibus nec sole, nec sale,* » *ventisque corrumpitur.* — Il est constant qu'il y a eu » dans l'antiquité deux genres de peinture encaustique, » à la cire et sur l'ivoire, au cestrum c'est-à-dire au » viriculum, et cela jusqu'à ce qu'on ait commencé à » peindre les vaisseaux. Dans cette troisième manière de » peindre on employait les cires fondues au feu et le » pinceau. Cette peinture sur les vaisseaux n'était altérée » ni par le soleil, ni par le sel de la mer, ni par les vents. »

Il paraîtrait que l'usage qui s'introduisit de décorer les vaisseaux par des peintures, fit employer un procédé qui n'était pas moins solide que les procédés antiques au cestrum ou au viriculum, mais qui était plus favorable à la beauté et aux variétés de l'imitation : ce fut donc ce même procédé employé pour les vaisseaux qui fut employé aussi pour la peinture en tableaux. Les peintures des vaisseaux étaient alors fort belles, et selon Pline on disait que Protogène avait exercé jusqu'à l'âge de cinquante ans ce genre de peinture avant d'entreprendre les tableaux portatifs qui le rendirent si célèbre. On ne peut donc mettre hors de doute que les anciens usèrent toujours du pinceau, et qu'ils appliquaient des couleurs mêlées de cire et de résine, lesquelles couleurs liquifiées

probablement à l'eau, étaient ensuite fort amollies, fondues, cuites et fixées à l'aide du feu, puis frottées et lustrées.

Quant aux diverses modifications que put éprouver dans l'antiquité la peinture encaustique, nous sommes loin de pouvoir les désigner d'après les indications des écrivains. En effet que conclure, par exemple, de ce que dit Pline du peintre Pausias qui, voulant réparer au pinceau les peintures dégradées de Polygnote, n'obtint aucun succès, parce que, pour ces restaurations, il fut obligé de procéder dans un genre qui n'était pas le sien? Que penser aussi des moyens abréviateurs de Philoxène, dont nous avons déjà parlé? Enfin, devons-nous reconnaître une différence réelle entre le procédé de peinture qui a été employé pour le tableau de Vénus, du palais Barberini, tableau que Carle Maratti a restauré, ou pour mieux dire dénaturé, en y associant un énorme enfant, un énorme vase, etc., et entre le procédé avec lequel fut peinte la Pallas ou Roma antique, conservée dans le même palais; ou bien encore la peinture des Noces Aldobrandines?

Si dans tout ce que Pline a dit au sujet des matières employées par les peintres, on ne trouve rien qui nous éclaire positivement, c'est que cet auteur n'avait point d'idée nette de la partie pratique de la peinture (on en peut dire autant de quelques autres écrivains de l'antiquité). Pline copiait, sans trop les entendre, les passages techniques des auteurs grecs qu'il compulsait pour son Histoire naturelle, et il ne s'embarrassait pas beaucoup, au sujet de cette partie de l'art, de l'historique qu'il donnait en passant de la peinture. En conséquence,

lorsque nous trouvons dans les auteurs anciens les expressions : *in udo pariete pingere; in cretula pingere; ceris igne resolutis ;* etc. , nous ne sommes aidés d'aucun secours pour interpréter ces termes. Au reste, l'ignorance de ces procédés était permise à un homme comme Pline, de même qu'elle est permise à nos riches savans d'aujourd'hui, qui ne parlent qu'en passant de l'art de la peinture, et qui, lorsqu'ils lisent, dans les auteurs anciens, les mots, par exemple, de *parietum pictura*, les traduisent aussitôt par peinture à fresque, ou bien qui glissent adroitement sur les points techniques dont ils n'ont que des idées fort conjecturales et très-vagues.

Il est vrai qu'on avait droit d'attendre de M. de Caylus, par exemple, de Winckelmann, de Millin, de Visconti et autres, qui ont traité de l'historique des arts chez les anciens, plus de précision, plus de clarté et d'instruction technique; mais en vérité il était impossible à ces savans de nous faire part de quelques nouvelles lumières sur ces questions, tous les livres ainsi que tous les artistes modernes gardant un silence désespérant sur ces points, et l'érudition seule répétant les mêmes lieux communs. Aussi, quand même Apelle lui-même viendrait aujourd'hui nous enseigner l'encaustique grecque, les érudits lui objecteraient probablement les passages de Pline ou d'autres écrivains, qui peut-être seraient contraires à ces documens.

Cependant il faut dire aussi que le plus grand nombre des écrivains modernes se sont mis trop peu en peine de ces questions techniques de peinture. Selon Millin, par exemple, toutes les peintures antiques qu'on découvre en Italie sont peintes à fresque ou en détrempe : il est

encore en défaut lorsqu'il cite Dallaway. « L'art de pein-
» dre à fresque, dit-il, avec des gommo-résineux est très-
» ancien en Angleterre. » Nos voyageurs ne sont guère
plus circonspects. M. Lamprières parle des peintures très-
vives qu'il remarqua à Maroc, en 1791, dans le palais de
l'Effendi; mais il ne nous dit point si cette vivacité tenait
à quelque matériel qu'il serait curieux pour nous de con-
naître.

Denon, dans son Voyage en Egypte, dit simplement
que les peintures si bien conservées qu'on voit en Egypte
sont peintes à fresque.

Le P. Paciandi, dans ses Lettres au comte de Caylus,
s'exprime ainsi en parlant des peintures découvertes de
son tems dans la campagne de Rome : « La voûte est
» peinte à fresque avec des figures et des animaux. » Plus
loin il ajoute : « On y voit encore en quelques endroits
» des couleurs ou un vernis plus fort. » (Lettre LV, tra-
duction de A. Serieys, 1802.)

Les succès qu'ont eus les impostures de Guerra, de
Gronter et d'autres peintres qui singèrent les peintures an-
tiques (voy. ce que raconte Paciandi, Lettre XLII), prou-
vent combien peu les acquéreurs mettaient d'importance à
la vraie connaissance du procédé antique; car ils auraient
dû au moins s'assurer, ce me semble, par des confron-
tations, de la ressemblance de la matière, soit sur sa sur-
face, soit intérieurement, et cela quelqu'ignorans qu'ils
fussent des procédés des originaux ou de ceux des faus-
saires.

On lit dans l'Encyclopédie (Supp., tom. II, pag. 631) :
« On a trouvé à Herculanum un tableau peint à fresque ;
» il est imbibé de cette espèce de vernis précieux et unique

» (on veut parler de l'atramentum d'Apelles). » Ce tableau représente une Muse qui porte sur l'épaule un instrument de musique. M. Nicolo Vagnucci possède ce monument. On y lit plus haut que « les anciens employaient le jus de l'ail pour rendre leurs couleurs fixes. » Mais on ne cite, à l'appui de ces assertions, aucune preuve tirée des écrivains.

Si l'on voulait sincèrement retrouver l'encaustique des anciens, il faudrait se livrer à des essais méthodiques et multiplier les expériences. Mais un peintre seul ne peut guère consacrer son tems à ces recherches, et cependant il n'y a que des peintres qui puissent diriger celles que commandent les besoins de la peinture. Ainsi il faudrait établir et payer une *commission* de peintres coloristes, de chimistes et d'érudits en antiquités. Si les ministres des arts consultent à ce sujet les académies ou les peintres en vogue, ceux-ci ne manqueront pas de répondre que tout est bien; et si on les presse cependant de convenir qu'il y a des améliorations à faire, ils l'avoueront, mais en disant que le mieux, qui est souvent l'ennemi du bien, sera très-difficile à trouver. Ils donneront le change, et pour cela ils parleront du perfectionnement des matières colorantes: ils fixeront l'attention sur ces couleurs qui sont le fruit de nos nouvelles connaissances en chimie; mais ils se garderont bien de traiter la question du gluten, celle de l'application des matières, celle de vernis meilleur que celui qui jaunit tous les jours nos peintures, et qu'on n'enlève jamais sans endommager plus ou moins les tableaux. Au surplus les académiciens, les stationnaires se ménagent une puissante réponse: c'est que Raphaël est encore Raphaël, quoique ses tableaux soient exé-

cutés à huile; c'est que Rubens, qui peignait à huile, est bien assez éclatant. Avec cette réponse, dis-je, on gagne déjà une vingtaine d'années sans innovation : les ministres croient avoir fait ce qu'ils ont pu : les choses en restent là, et il n'y a que le très-petit nombre d'amis du vrai et du beau qui s'affligent et qui murmurent.

Mais ce qui prouve qu'on n'est nullement déterminé à s'occuper de ces recherches à Paris, par exemple, c'est que l'on n'a pas même pensé à se procurer des peintures antiques ou des fragmens de peintures antiques, sur lesquels ou d'après lesquels on pourrait établir des comparaisons. C'est par hasard que le Musée Charles X offre aujourd'hui à nos regards les Muses peintes sur fond jaune, et qu'on voit gravées dans les antiquités d'Herculanum, peintures qui, du Musée de Naples, passèrent au cabinet de Malmaison, où elles ont été vendues et acquises pour la collection d'antiquités de M. Durand, collection acquise ensuite pour le Musée Charles X. Quelques peintures, des écoles primitives pourraient d'ailleurs nous mettre sur la voie; mais celles que l'on conserve au Musée de Paris ne sont pas même dégagées de ce vernis, sous lequel on les a couvertes, et qui ne permet pas de les juger, puisqu'il est devenu jaune et rembruni.

On pourrait donc, à l'aide des manuscrits de Théophile, d'Héraclius et de Cennini et autres, et à l'aide de tableaux du treizième ou quatorzième siècle, retrouver quelques indices très-utiles sur l'encaustique des Grecs. D'ailleurs l'Italie offre une foule de peintures qu'on pourrait acquérir à ces fins; car la chaîne qui lie nos arts d'aujourd'hui à ceux de l'antiquité n'a jamais été interrompue, et quoi qu'on en ait dit, jamais l'art n'a péri.

Ainsi non-seulement les peintures très-antiques, mais aussi celles des catacombes, celles même des treizième, quatorzième et quinzième siècles nous instruiraient sur ce point. Nous saurions beaucoup de choses au sujet des panneaux et de leurs préparations, au sujet des murs, enduits et stucs, fonds dorés. On sait que dans les lagunes de Venise se réfugièrent beaucoup de pratiques romaines, qui passèrent de Venise dans le Nord, en sorte que les plus anciens tableaux exécutées dans ces contrées peuvent nous donner des indications utiles sur les procédés de l'antiquité.....

Espérons donc que malgré l'accoutumance, et tout en continuant à user de la peinture à huile, des artistes éclairés tenteront enfin une peinture préférable, et que ceux qui exercent leur influence sur les arts voudront réellement faire retrouver la belle peinture de l'antiquité. Le grand talent des Tiziano, des Gérard-Douw, des Vandyck, des Morillo, des Lorrain, doit plutôt exciter vers ces recherches qu'il ne doit en détourner les amis de l'art.

Exposé succinct des divers avantages de la peinture encaustique.

Le plus grand avantage de la peinture encaustique, c'est que, ses tons sont inaltérables, et que s'il arrivait que ses teintes éprouvassent un léger jaunissement, les couleurs ne seraient nullement altérées par un désaccord de clair-obscur. Dans la peinture à huile, au contraire, le désaccord du clair-obscur est désespérant. Les demi-tons deviennent noirs de plus en plus, et les teintes, d'abord légères et lumineuses, s'assourdissent à la fin.

L'autre avantage remarquable de l'encaustique, c'est

que le vernis final qui lustre et couvre le tableau étant composé de cire seulement, permet un nettoiement facile, et un lustrage qu'on réitère aussi souvent qu'on le désire. Quant aux renouvellemens des vernis apposés sur les tableaux à huile, chacun sait que ces renouvellemens finissent par en user et en détruire les couleurs.

Une troisième qualité qu'on trouve dans la peinture encaustique, c'est qu'on peut rendre certaines parties du tableau ou mates ou diaphanes à volonté, en sorte que le peintre peut exprimer et ce qui est aérien et fuyant, et ce qui est vu proche et sans air interposé. Ces variétés ne peuvent point être obtenues par la peinture à huile, la contexture de toute cette peinture restant toujours la même.

Indiquons encore un assez grand avantage attaché à ce procédé, c'est qu'il peut être employé pour toutes sortes de peintures ou tableaux, en sorte qu'il est excellent particulièrement pour décorer les plafonds et les voûtes, pour décorer les murs des endroits exposés à l'air et à l'humidité, et aussi pour les peintures les plus délicates, telles que les paysages, les miniatures, etc.

Tout le monde sait que les arabesques de Raphaël, peints à colle sur les pilastres des loges du Vatican, sont déjà presqu'effacés par le tems. On voit aussi tous les jours le mauvais effet des peintures à huile exécutées sur les plafonds, lorsqu'elles ont été faites immédiatement sur le crépiment huilé; leur obscurcissement les rend fort déplaisantes à la vue. L'expédient moderne qui consiste à peindre à huile sur toile, et fixer ensuite cette toile sur un plafond, n'est guère plus raisonnable; il laisse toujours la même inquiétude sur le peu de durée et sur l'obscur-

cissement de ces peintures. Pour ce qui est de la fresque, chacun sait que ce procédé paraît grossier lorsqu'on en voit de près l'exécution ou la touche, et ce procédé d'ailleurs est dénué de toute transparence.

Quant aux peintures délicates, disons que les miniaturistes qui opéreront par notre procédé, exécuteront plus vîte, et auront beaucoup plus de ressources que n'en offre leur procédé ordinaire. Faisons observer à ce sujet que si l'on ne peint que fort rarement des miniatures à huile, c'est parce que l'huile fait perdre aux couleurs leur charme et leur vivacité. La peinture encaustique est presqu'aussi lumineuse que la détrempe; mais elle est plus moëlleuse et infiniment plus riche : elle est aussi transparente qu'aucune peinture que ce soit, et par conséquent elle est extrêmement puissante dans les bruns. De plus l'encaustique se pratique et se manie comme la peinture à huile, et elle offre l'avantage de devenir à volonté ou prompte ou lente à sécher; d'ailleurs elle est exempte d'embus; elle peut se retoucher ou être réparée bien long-tems après qu'elle a été terminée; elle se lave enfin et se lustre comme tous les subjectiles dont la cire fait le brillant et l'éclat.

Mais nous allons parler en particulier de ces mêmes qualités ainsi que de plusieurs autres que nous ne signalons pas ici. Au surplus l'expérience en apprendra plus sur ces qualités que tout ce que nous pourrions dire ici : nous nous sommes donc contentés d'exposer les conditions que chaque peintre instruit ne manquera pas de réclamer, et nous avons voulu prouver qu'aucune de ces conditions principales ne nous a échappé dans nos recherches.

De l'avantage de pouvoir employer dans la peinture encaustique plusieurs couleurs matérielles utiles, mais abandonnées à cause de leur altération résultant de leur mélange avec l'huile.

Parmi les couleurs utiles que l'on est forcé de rejeter de la peinture à huile, il faut citer premièrement le vert-de-gris (oxide de cuivre), qui noircit lorsqu'il est en contact avec l'huile. C'est probablement cette espèce de sel (acétate de cuivre) qui a détruit beaucoup de tableaux de Léonard de Vinci, qui l'incorporait sans méfiance dans ses teintes, de même qu'il incorporait aussi le noir d'imprimeur, dont l'effet lui a été si funeste. Néanmoins on sait que les Vénitiens employaient jadis le vert-de-gris tout pur par glacis pour des draperies ou des verdures, et qu'étant ainsi employé il change peu. En effet c'est le vert-de-gris qui a produit les beaux verts vénitiens que nous admirons encore aujourd'hui dans les tableaux de ce tems. Il est vrai que l'usage de la malachite leur a aussi été assez familier, cette couleur n'étant pas à beaucoup près aussi rare qu'elle l'est aujourd'hui; mais le vert-de-gris a été très-souvent employé avec succès. Lorsque le vert-de-gris est incorporé avec la cire cette couleur devient inaltérable, insoluble à l'humidité, et elle produit une teinte admirable.

Nous employons aujourd'hui dans la peinture un jaune très-intense, qui est le produit de l'oxide du chrome; mais cet oxide ne supporte ni le contact d'autres couleurs métalliques, ni celui de l'huile : combiné avec l'alcali du bleu de Prusse broyé à l'huile, il rougit, devient noirâtre,

et ne saurait donner des verts durables; seul, il se conserve mieux; mêlé à la cire, il ne peut être altéré que par l'influence de la lumière, c'est-à-dire qu'il peut se décolorer, mais jamais rougir ou se décomposer.

Le carmin de cochenille et le vermillon sont dans le même cas.

La terre d'ombre, couleur si utile mais très-dangereuse dans la peinture à huile, est durable lorsqu'on l'emploie à la cire.

Enfin le massicot, la gomme-gutte, l'indigo, et presque toutes les couleurs qui sont exemptes de décomposition et d'évanouissement à la lumière, comme le seraient les styles de grain, les mauvaises laques, et toutes les couleurs végétales, qu'il faut pour cela rejeter de toutes les peintures, sont solides et inaltérables dans la cire et en général dans les glutens sans huile.

On conçoit au surplus que la cire doit être exclusivement la vraie substance conservatrice des couleurs, puisqu'elle isole réellement de l'air atmosphérique les molécules colorées, qui alors n'ont plus à redouter que l'influence de la lumière, contre laquelle on suppose qu'on les a déjà mises à l'épreuve.

Les peintres sentiront, je crois, tout l'avantage qu'on peut retirer dans certains cas d'une peinture qui permet surtout l'emploi de la gomme-gutte et du carmin, celui du vert-de-gris, du jaune de chrome, du minium, du massicot, de l'orpin, des cendres bleues et vertes, de la terre de Vérone, et enfin de tant d'oxides que l'huile altère à différens degrés.

De la solidité et de la fixité matérielle des substances employées dans la peinture encaustique.

Une des qualités importantes exigées dans la peinture, c'est la solidité matérielle des substances appliquées sur le subjectile; et cette solidité est surtout relative au gluten, qui fixe et qui tient suspendues les molécules colorées. On peut avancer que, malgré la grande solidité de la peinture à huile, et malgré sa propriété naturelle d'être très-tenace, très-dure et très-adhérente aux corps sur lesquels on l'applique, on peut avancer, dis-je, que l'encaustique lui dispute en ceci, parce que l'adhérence de celle-ci est rendue très-intime par l'effet du feu, et que, n'étant point sujette à l'espèce de dessication qui finit par rendre l'huile concrète, aride et gercée, elle ne s'isole point de son fond avec le tems, comme le fait cette dernière. Ajoutons qu'il est facile, lorsque cela est nécessaire, de la nourrir et de la recouvrir de cire afin d'en augmenter la durée.

Le soleil détruit et brise le mucilage de l'huile, en sorte qu'on voit des peintures à huile exposées à l'air devenir en état poudreux; mais le soleil ne dessèche point de même la cire; les gelées dessèchent et brisent aussi les huiles et les vernis; mais la cire résiste à toutes ces forces destructrices. (Cette peinture des vaisseaux, dit Pline, résiste au soleil, au sel de la mer et aux vents). En effet elle ne se gerce ni ne se retire, et ne devient point en état poudreux : elle pourrait seulement, en supposant qu'elle eût une trop grande épaisseur, se fendre intérieurement pas l'effet de chocs violens, mais sans qu'il y eût pour cela solution de continuité : il y aurait

seulement dérangement accidentel dans la disposition des molécules., qui alors réfléchiraient la lumière sur ces brisures, et sillonneraient les bruns par quelques traits blanchâtres. Mais, outre que je n'ai jamais remarqué ce cas ni cette épaisseur extraordinaire, on conçoit aisément que le moyen du feu réparerait entièrement ces accidens.

La cire, fixée au feu et associée à certaines résines, doit donc être considérée comme une substance plus solide matériellement, c'est-à-dire plus durable que l'huile desséchée jusqu'à l'état concret; et, comme elle est d'ailleurs tout-à-fait indépendante de l'influence de l'humidité, elle adhère plus constamment que l'huile aux corps qui la reçoivent, et elle a elle-même plus de cohésion entre ses propres molécules parce qu'elles deviennent très-rapprochées et resserrées par l'effet du lustrage ou du poli. Je dois donc dire à ce sujet que la surface extérieure du tableau doit être couverte d'une légère épaisseur de cire pure, et que c'est cette surface qui est exposée à l'air, à l'humidité, à la lumière, à la chaleur, au froid et aux chocs. Quant à l'intérieur de la peinture encaustique, il est fortifié par les molécules des substances colorées; mais, en supposant que ces milieux devinssent friables par la dessication des tems, cette couche supérieure de cire pure emprisonne toujours et fixe les couleurs du tableau d'une manière presqu'inaltérable; et des accidens graves peuvent seuls la détruire; au surplus les accidens qui surviennent à la peinture à huile ne sont pas plus faciles à réparer.

Des gens méfians et peu expérimentés sur ces questions diront: La chaleur doit faire fondre la cire de la pein-

ture. Ils supposent toujours la cire molle comme celle des bougies, qui contiennent des corps gras, et ils ne savent pas que la cire pure a la propriété de se durcir à l'air avec les années. Il faudrait d'ailleurs un très-haut degré de calorique pour faire fondre la cire vierge; et ayant exposé souvent des tableaux à une chaleur forte et durable, j'ai remarqué qu'il n'y avait pas le moindre commencement de fusion; il y avait seulement amollissement. J'objecterai encore l'exemple pris sur des peintures antiques; car on n'a jamais vu que la chaleur atmosphérique ait fondu ces peintures, quoiqu'il arrive, lorsqu'on approche des torches tout près des surfaces peintes des murs souterrains, qu'on voit quelquefois la cire couler par larmes.

Au surplus la cire, ainsi que je viens de le dire, est ferme par elle-même, et lorsqu'elle est appliquée par couches polies, lustrées et serrées par le frottement, elle offre une masse plus ferme encore; les meubles luisans de nos paysans en sont la preuve. Ajoutez la solidité qu'elle reçoit des corps interposés dans son épaisseur, ainsi que celle qu'elle acquiert pas les années, et vous concevrez que la superficie, et même l'intérieur d'une telle peinture, doivent avoir une consistance bien plus grande qu'on ne l'imagine au premier aperçu.

On pourrait objecter de plus qu'une toile préparée à huile peut se rouler pour être transportée, et que la peinture à la cire se briserait : j'ai éprouvé au contraire qu'une toile préparée à la cire se roulait tout aussi facilement; et il est à croire même qu'un faible degré de calorique, employé dans ce cas, la rendrait plus souple et plus susceptible de se rouler et de se dérouler qu'aucune toile

préparée à huile. Néanmoins il est à désirer qu'on peigne toujours sur panneau, ou au moins sur toile fortifiée ou doublée, comme je le dirai bientôt.

Quant à la longue durée des peintures grecques, elle est incontestable; et les morceaux découverts dans les villes enfouies d'Herculanum, Resina et autres, prouveut déjà l'existence pendant deux mille ans de ces peintures qui pourraient durer encore indéfiniment, si nous savions mieux les conserver.

Le combat de Marathon, peint par Polygnote dans le Pécile d'Athènes, résista, sous ce portique, découvert pendant près de 900 ans, aux injures de l'air, sans éprouver de dégradation sensible. Synesius dit qu'il fut enlevé aux Athéniens par la cupidité d'un proconsul, au commencement du cinquième siècle, et qu'il périt, on ne sait comment, à Constantinople le grand tombeau des ouvrages de l'art. On voyait encore des peintures de Zeuxis, dans le milieu du quatrième siècle, au dire de Marius Victorinus, qui vivait dans ce tems : elles avaient donc une conservation de sept siècles et demi. Quant à la conservation et à la fraicheur des peintures romaines que l'on découvre encore tous les jours en Italie et ailleurs, elle n'est contestée par personne.

Disons enfin, au sujet de la solidité des peintures antiques, qui, selon l'expression de Lanzi, « insultent par » leur conservation aux peintures modernes, » qu'il existe des témoignages positifs des anciens sur ce point. Voici, selon M. Eméric David (Peinture du Moyen-âge, p. 178), ce que Plutarque écrivait à ce sujet : « La vue d'une belle » femme ne laisse, dans l'esprit d'un homme indifférent, » qu'une image prompte à s'effacer; telle est une pein-

» ture à fresque : dans le cœur d'un amant, cette image
» est en quelque sorte fixée par la puissance du feu ; c'est
» une peinture à l'encaustique ; elle semble respirer,
» agir, parler ; le tems ne l'efface jamais. » (*Plutarch.*, *Amator.*, t. II, p. 759.) Le même savant a recueilli encore, à ce sujet, un passage important de Pline, qui dit, lib. XXXI, cap. XIV : « Nous employons la cire dans la
» peinture non-seulement pour la beauté des tableaux,
» mais aussi pour la conservation des murs qu'ils déco-
» rent. *Ad parietumque etiam et armorum tutelam.* »
Mais nous ne nous étendrons pas plus sur ce point.

De la facilité dans l'emploi des matières qui composent la peinture encaustique.

Bien qu'il ne soit pas rigoureusement nécessaire que toutes les espèces de peintures permettent le même maniement qu'on pratique dans la peinture à huile, puisque l'on a su produire des chefs-d'œuvre à détrempe, à fresque, en miniature, etc., espèces de peintures qui comportent chacune leur maniement particulier, nous dirons que l'emploi de la peinture encaustique ne diffère en rien quant à l'application des couleurs ou au pinceau, de l'emploi de la peinture à huile ; il n'est donc différent que par l'obligation où est le peintre de chauffer de tems en tems la peinture, et de la lustrer beaucoup à la fin.

Avec les couleurs telles qu'on doit les préparer dans notre procédé, le peintre a le tems de fondre, de passer, de conduire ses teintes ; et nous devons affirmer, je crois, que l'emploi de cette peinture est infiniment plus simple, plus commode, moins compliqué même, et enfin moins

minutieux que celui de la peinture à huile. Jamais d'embus, jamais de dessous poussés : on peut peindre en clair sur des bruns; on peut revenir cent fois, sans craindre de voir salir ses teintes. Chaque nuance, chaque ton reste tel qu'on l'a placé. Enfin il n'est, je crois, aucun avantage de la peinture à huile que n'offre aussi ce nouveau procédé.

On trouve dans la peinture à huile une propriété à laquelle certains praticiens mettront de l'importance; je veux dire cette lenteur à sécher qui permet de retoucher, presque toute une journée, la même couche et la même épaisseur, sans que les couleurs résistent trop au pinceau : notre procédé peut offrir, si on le désire, le même avantage. Mais cette propriété n'est-elle pas le plus souvent gênante plutôt que commode; et est-il donc si avantageux ou si nécessaire qu'une peinture soit plusieurs heures, et même plusieurs jours sans sécher? Je trouve au contraire qu'il est fort incommode de ne pouvoir pas fortifier, caractériser et perfectionner ses tons par un second travail, aussi promptement qu'on le désire, et qu'il est fort fastidieux de rester en présence d'une ébauche insipide et sans force, non-seulement pendant plusieurs heures, mais pendant plusieurs semaines, car il faut mettre cet intervalle pour bien laisser sécher l'huile du premier travail. Qu'il me suffise de dire ici que dans cette nouvelle peinture l'on se donne presqu'autant de tems que l'on veut pour la dessication des couches : que tantôt elle peut avoir lieu au bout d'une demi-heure; tantôt au bout de cinq minutes, et tantôt après une journée même, et plus, si on le juge plus commode ; enfin on peut rendre la couleur aussi vis-

queuse que l'on veut, en sorte que, s'il le faut, elle tire comme l'huile qui est près de sécher. J'indiquerai bientôt les moyens pratiques qui se rapportent à cette propriété. Si, au contraire, on veut que la couleur soit très-fluide sous le pinceau, on obtient de même cette condition. Soit donc qu'on ait à rendre le feuillé léger des arbres, soit qu'on ait à toucher légèrement des gazes, soit qu'on veuille imiter le moelleux des cheveux ou des tournans obscurs, toutes ces conditions s'obtiennent plus aisément par le procédé encaustique que par tout autre.

De la force des tons dès l'ébauche.

Quelle contrariété, ou pour mieux dire, quel supplice pour le coloriste qui emploie des couleurs à huile, que cette obligation de ne faire d'abord que des ébauches fades, claires, sans vie, sans ton, sans puissance et sans justesse; puis d'attendre quinze jours ou un mois, jusqu'à ce qu'enfin cette fade ébauche soit bien sèche (ce qui n'aurait lieu, à la rigueur, qu'après un ou deux ans), pour pouvoir ensuite revenir par un second travail, qui ne peut lui-même apporter toute la force qu'une troisième retouche doit ajouter à la peinture, laquelle enfin a souvent besoin de quelques glacis, qui font arriver le tableau à son intensité définitive! Cette lenteur est faite pour désespérer les plus patiens, et néanmoins chacun s'y accoutume.

Si le coloriste qui emploie le procédé de la peinture à huile sent son enthousiasme s'échauffer, s'enflammer au premier aspect de la nature, il faut qu'il retienne cet élan, qu'il ajourne ses idées exaltées, ses calculs pittoresques, et qu'il commence par préparer un feu lent et

timide, qui presque toujours est bientôt consumé. Ne fallait-il pas l'accoutumance de trois siècles pour supporter un pareil désavantage? et le moine Théophile, qui, vers l'an 1100, écrivait sur cette peinture à huile, n'exprimait-il pas un regret bien naturel lorsqu'il disait : » Quand la première couche est posée, il faut attendre, » pour appliquer la seconde, que cette première soit sèche » ce qui est par trop long et par trop ennuyeux pour la peinture de tableaux [1]. » Je sais très-bien que les Vandyck, les Rubens et autres ont souvent peint au premier coup, et que ce moyen est favorable à la conservation des couleurs, puisqu'il entre moins d'huile dans une seule couche que dans trois ou quatre successives; mais ce moyen ne peut être, comme je l'ai dit, que celui de praticiens extrêmement habiles; et aujourd'hui on n'entreprend guère de finir au premier coup sans introduire dans les couleurs certains vernis préparés exprès, et qui donnent du gras, du liant, du brillant et de la force en même-tems à la peinture; mais combien d'inconvéniens ne sont pas attachés à ce procédé.

Je conclus donc que l'avantage qu'offre l'encaustique de pouvoir placer tout de suite des tons naturels, justes, bien mesurés, vigoureux et brillans, analogues enfin, dès le premier travail, à ceux de la nature, est inappréciable. Par ce procédé, on jouit tout de suite de l'opposition des fonds et des bruns; on connaît l'étendue de la gamme optique de la palette, parce que l'on peut juger en même-tems de ses tons les plus éclatans et de ses tons les

1 Quia quotiescunque unum colorem imposueris, alterum ei superponere non potes nisi prior exsiccetur, quod in imaginibus diuturnum et tœdiosum nimis est. (Cap. XXIII; *de coloribus oleo et gummi terendis.*)

plus bruns; enfin le mode est fixé tout d'abord, et l'effet général est déterminé. Or c'est alors seulement que le peintre pourra rester et travailler dans son sujet.

De la possibilité de retoucher et de finir à volonté les tableaux.

Tous les peintres qui emploient le procédé à huile ont à lutter contre les obstacles que leur oppose ce procédé, lorsqu'il s'agit de retoucher leurs ouvrages. Un peintre veut-il rehausser une teinte, ranimer un ton sur un point unique seulement; veut-il modifier un effet, étendre cette demi-ombre, élargir cette lumière, mieux exprimer ce fuyant, réveiller cette saillie ; il lui faut appliquer une nouvelle couleur, superposer une teinte, un glacis; teintes et glacis qui deviennent bientôt autant de taches. Il lui faut repeindre toute une grande partie en entier pour déguiser ces retouches; et cependant le tems les altère encore, et les fait discorder avec le dessous et les alentours. Il lui faut retoucher en plus clair, afin que la nouvelle teinte, qui baissera, se rencontre plus tard avec celle de l'ébauche ou du premier travail; et plus il corrige, plus il assourdit; plus il glace ou voile ses couleurs, et plus elles noircissent et repoussent; plus il rehausse ses lumières, et moins elles renvoient d'éclat. Après deux ou trois ans surtout les corrections partielles deviennent presqu'impossibles; car s'il s'accorde sur le ton ancien et déjà altéré, plus tard ces repeints se noircissent, et s'il veut calculer le ravage et retoucher en plus brillant, presque toujours il se trompe et gâte son ouvrage.

Par le nouveau procédé, au contraire, aucun de ces

ravages ne se manifestent; aucun repentir n'embarrasse l'artiste : après dix ans il peut retoucher un tableau, il peut le finir, le corriger, le modifier, l'éclaircir et le glacer de nouveau, ou le changer en entier; en sorte que le plus grand avantage peut-être de cette nouvelle peinture c'est la perfectibilité indéfinie dont est absolument privée la peinture à huile. Léonard de Vinci revenait cent fois sur les parties de ses ouvrages, sur tous les points d'une main ou d'une tête; il modelait de nouveau, il enfonçait les plans ou les relevait, il agrandissait ou diminuait; il arrondissait à volonté et rétablissait ces modifications si fines et si rigoureuses du clair-obscur qu'on admire dans ses ouvrages : mais quels ravages n'ont pas éprouvés ses tableaux? quel voile ténébreux! quelle lugubre enveloppe! Toutes ces huiles, quoique pures et incolores, quoique d'abord déliées, fluides et soigneusement distillées étant apposées l'une sur l'autre, croisées et recroisées sans cesse, ont fini par s'obscurcir, se corrompre et par dévorer les teintes. Un camaïeu triste, monotone, a succédé à des couleurs brillantes. Cependant comment atteindre l'excellence des formes et la délicatesse des plans et des teintes, la perfection des lignes, la magie des demi-ombres et des couleurs combinées, ce rendu enfin dans les caractères subtils de tant d'objets, sans revenir sans cesse, sans remettre l'ouvrage cent fois sur le métier, et sans vérifier, corriger, améliorer et retoucher continuellement? Oui, le tems est nécessaire aux productions des plus heureux génies. La nature elle-même ne perfectionne ses œuvres que peu à peu; il lui faut du temps pour consolider, pour unir, pour composer, et ce n'est que lentement qu'elle opère ses prodiges.

Enfin si les tâtonnemens, si des touches timides sont des défauts, n'en est-ce pas un aussi de s'obstiner à ne jamais revenir sur son travail, et à laisser sans délicatesse les plans et les teintes, par la seule raison que la peinture à huile est difficile à reprendre et à retoucher?

De la cire et de ses qualités dans la peinture.

La cire est une substance qui semble avoir été réservée par la nature pour servir la peinture; cependant on n'a guère considéré cette substance sous le rapport des services qu'elle peut rendre à cet art, et ce qu'on a dit en général sur ce point n'est pas très-satisfaisant.

Voici à ce sujet différentes questions qu'il serait important d'éclaircir. La cire qu'employaient les peintres de l'antiquité était-elle la même que celle que nous recueillons dans nos climats ou que nous recevons du commerce? La cire antique des peintres aurait-elle été plus transparente ou plus dure que la nôtre? La cire recevait-elle, lorsqu'on la destinait à la peinture, quelque préparation particulière qui rendait sa substance plus propre à cet usage [1]?

Ne remarque-t-on pas que les cires qui ont été fondues fréquemment acquièrent un certain degré de transparence et de dureté, ce qui supposerait une nouvelle disposition de molécules et la perte d'une partie de leur huile volatile?

[1] Le terme *cire punique* pourrait faire croire que cette *cire punique* était d'une espèce particulière; mais M. Lorgna dit que ce n'était qu'une cire ordinaire préparée et liquéfiée pour la peinture au moyen du *natrum* ou du *nitre* : peut-on ajouter foi à cette assertion?

Ne dit-on pas aussi que la cire des abeilles qui habitent le voisinage des forêts est beaucoup plus dure que la cire des plaines?

La Chine qui offre une cire (pela), qui est l'ouvrage de petits vers, est-elle, comme on le dit, d'une blancheur inaltérable?

La Louisiane et d'autres lieux de l'Amérique produisent une cire végétale fort aisée à recueillir, et dont on a fait souvent usage : on la dit luisante, sèche, friable, etc.; il s'agirait de savoir si elle a quelques propriétés qui peuvent la rendre utile dans la peinture.

A-t-on bien déterminé quelle est l'espèce de cire qui découle de l'arbre appelé cirier; est-il le même que l'arbrisseau myrica-cerifera de la Louisiane?

Quelles sont les propriétés du sperma-céti (blanc-de-baleine) sous le rapport de la peinture, etc., etc.?

Il serait bon de résoudre toutes ces questions.

Considérons maintenant le caractère de la cire sous le rapport de ses qualités dans la peinture encaustique en particulier. La cire pure, dans l'état naturel de l'organisation de ses molécules, a une certaine transparence semblable à la transparence de l'albâtre ou des pierres spéculaires, c'est-à-dire qu'elle tamise la lumière, mais avec réfraction et dispersion; en sorte qu'il résulte de cette demi-transparence une diaphanéité nébuleuse, qui produit autant et plus de réflexion que d'absorption. Cependant plusieurs couches très-minces de cire, étant bien lissées, serrées et lustrées, permettent la transparence, quelle que soit l'épaisseur de cette cire composée de ces diverses couches minces et successivement appliquées et lustrées. Mais, quant à une cire naturellement diaphane, et sans

qu'elle ait été préparée par une addition de substances transparentes, il paraît qu'on n'en a aucune idée.

Une chose qu'il importe beaucoup de ne pas ignorer, c'est que tous les fabricans ajoutent à la cire une certaine quantité de graisse, soit de bouc, soit de mouton, afin de lui donner de la souplesse et du liant. Cette quantité de graisse ou de suif est ajoutée à peu près dans la proportion d'un sixième, ce qui doit produire nécessairement une grande influence dans les couleurs incorporées à cette cire, puisque les corps gras jaunissent tous plus ou moins.

Il n'existe donc point dans le commerce de cire sans l'addition de graisse nécessaire (dit-on) à la manipulation des ciriers. Cependant il faut savoir ici que les ciriers qui fournissent les fabriques de perles, reçoivent la demande de cires qui ne jaunissent point; et ils en procurent en effet qui paraît être exempte de suif ou de corps gras [1]. Les personnes qui objectent que la cire jaunit doivent donc, pour détruire leur prévention, ne considérer que la cire vierge sans mélange de corps gras. Elles peuvent remarquer que, si les bougies et les têtes que les coiffeurs exposent dans leur boutique jaunissent, il existe des pièces anatomiques qui, étant composées avec de la cire pure, conservent, malgré leur ancienneté, tout l'éclat et toute la pureté des couleurs qu'on leur a confiées. Cette conservation est sensible surtout dans les draperies blanches imitées pour accompagner ces pièces anatomiques. Enfin les peintures antiques exécutées à la cire

[1] Je n'en ai jamais employé d'autre que celle qui se fabrique pour les perles. On en trouve rue Saint-Martin, n° 67, à Paris, chez M. Bertugat, manufacture de Dugny.

auraient noirci, ainsi que les portraits de famille en cire, portraits plus ou moins anciens qu'on portait dans les funérailles. Ajoutons qu'on a trouvé à Herculanum un pain de cire très-bien conservé; car il est sans aucune altération quant à sa blancheur.

Espérons que le tems, qui perfectionne toutes les découvertes, ou plutôt toutes les rénovations, fera naître sur ce point des recherches et des combinaisons qui ne laisseront rien à désirer.

Je ne dirai rien sur l'art de recueillir, d'extraire, de préparer et de blanchir la cire : assez d'écrits sont instructifs sur ce point [1].

Une observation importante par rapport à la théorie de l'encaustique, c'est que la cire a la propriété de transsuder ou de suer au dehors par le moyen du feu, en sorte qu'elle traverse les couleurs qui la couvrent et vient les couvrir à son tour. De même elle pénètre par l'effet du feu dans l'intérieur des matières, et elle va ainsi adhérer jusqu'au subjectile. Cette propriété est clairement désignée par les mots de Pline et de Vitruve, mots que M. Emeric David semble avoir très-bien entendus (voy. Discours, etc., pag. 174). *Ceram apprime cum pariete calefaciendo sudare cogat* (Vitruve, lib. VII, cap. 9). — *Ad sudorem usque* (Pline, lib. XXXIII, cap. 7).

Tous les clairs de la peinture doivent être vifs, resplendissans et quelquefois mats par l'effet de leur contexture réfringente; or la cire est précisément la subs-

1 Voyez, sur le *Blanchîment de la cire vierge,* les Annales des Arts, nº 140, tom. XLVII, année 1813; et un opuscule de Gio-Maria Astorri; Venise, 1786, où il parle du moyen de blanchir la cire avec le miel d'Espagne et à l'aide d'autres procédés. (Voy. aussi Federici.)

tance qui est la plus propre à produire cet effet; car lorsqu'elle est introduite en quantité suffisante (addition qui peut aisément se faire à volonté), elle donne aux couleurs claires un éclat doux et une splendeur modérée toute particulière, splendeur que jamais l'huile ne saurait manifester, et que le poudreux aride de la gouache ou du pastel ne pourrait rendre lui-même. La cire, par l'organisation et la contexture naturelle de ses molécules, produit donc, dans son état ordinaire, une teinte blanche mate et un ton très-doux et très-lumineux. Si l'on incorpore du blanc dans la cire, on obtient un blanc aussi clair que le blanc à colle, mais plus doux, moins âpre, et par conséquent plus propre à représenter perspectivement les blancs naturels. Quant à la peinture à huile, elle n'offre que des blancs sourds, et qui, d'ailleurs, perdent peu à peu leur éclat par la carbonisation de l'huile qui les a détrempés; tandis que la cire, au lieu d'absorber tous les rayons lumineux et d'éteindre l'éclat de la couleur, les réfléchit au contraire, mais avec douceur et suavité.

Non-seulement le mat de la cire est propre à la représentation des corps d'un blanc pur, tels que les linges, etc.; mais il est encore très-propre à exprimer l'éclat et la candeur des carnations et de toutes les substances de couleurs vives, lumineuses, mais diaphanes. Les ciels, les lointains, les chairs blondes, délicates et transparentes, les fruits et certaines fleurs même, sont très-bien rendus avec leurs caractères par le moyen de la cire; enfin la cire peut faire obtenir des clairs presque aussi vifs que ceux des couleurs sèches non mêlées avec le gluten : et il est à remarquer encore que les couleurs matérielles,

mêlées à la cire, deviennent légères, et diminuent d'énergie sans blanchir, comme cela arrive dans la peinture à huile, lorsqu'on veut les éclaircir, et que pour cela on y introduit du blanc. L'importance de ces avantages n'a pas besoin d'être démontrée à ceux pour qui la théorie du coloris est familière.

Des résines et de leurs propriétés dans l'art de la peinture.

Nous avons reconnu, par des démonstrations théoriques, que le gluten qui enveloppe et qui fixe les matières colorantes, devait, dans l'état sec, et après l'application des couleurs, paraître ou plus mat, ou plus transparent, selon que l'aura désiré le peintre. Il reste donc à savoir comment on peut obtenir ces degrés de transparence que la cire ne comporte pas toujours suffisamment. On conçoit que ce résultat s'obtient en incorporant dans cette cire une substance qui soit elle-même absolument diaphane et absorbant parfaitement les rayons lumineux qui doivent la traverser. Or, comme il faut que cette substance soit soluble, il n'y a que des résines ou des gommes qui puissent procurer cet effet.

Les personnes qui entendent par peinture encaustique peinture à la cire fondue au feu, et même employée toute chaude, admettront difficilement que ce soit se conformer aux procédés antiques que d'ajouter à la cire de la résine, quelle qu'elle soit ; mais cette objection a déjà été repoussée par un certain nombre d'écrivains, et M. Emeric David surtout, dans son savant Discours historique sur les peintures modernes, y répond d'une manière très-

précise. « Dans l'encaustique au pinceau, dit-il (pag. 170), » la cire et les couleurs étaient mêlées à des substances » résineuses, que nous trouvons désignées dans les au- » teurs sous le nom générique de *pharmaca;...* » l'auteur ajoute en note : « Καὶ αἱ ὕλαι (ζωγραφου), κηρός, χρώματα, » φάρμακα, ἄνθη : *Atque materiæ ipsæ* (*pictoris*), *cera*, » *colores*, *pharmaca*, *pigmenta* (Jul. Pollux, *Onom.*, » lib. VII, cap. 28, segm. 128). Je m'attache à ce pre- » mier fait, attendu que Caylus, Monnoye, et les autres » écrivains du même tems, qui se sont occupés de l'en- » caustique, sont partis d'un principe faux, lorsqu'ils ont » cru que les anciens n'employaient dans ce genre de » peinture *que de la cire et des couleurs.* — Il est évident » que le mot *pharmaca* n'est point employé ici comme » synonyme de *colores.* L'auteur veut désigner *les di-* » *verses matières* employées par les peintres, et il entend » par *pharmaca* les *drogues* en usage comme gluten ou » comme vernis. Je traduis ἄνθη par *pigmenta* et non par » *flores.* Pollux a voulu sans doute désigner par ce mot » les couleurs fines, que Pline appelle les *couleurs flo-* » *rides.* Cette version est autorisée par le passage suivant » de Suidas : Ἄνθεσι κεκοσμημέναι, οἷον ψιμμιθίῳ, φύκει, καὶ τοῖς » ὁμοίοις. *Variis pigmentis ornatæ, ut cerussâ, fuco,* » *et aliis similibus* (In voc. Ἐξηνθισμέναι). Si on préférait » le mot *flores*, il ne pourrait être pris que dans un sens » figuré. Ces substances résineuses étaient de la sarco- » colle, du bitume solide, du mastic ou de l'encens. »

Après avoir indiqué les passages de Pline, qui se rap- portent à cette question (Pline, lib. XII, cap, 17; lib. XIII, cap. 11; lib. XIV, cap. 20; lib. XVI, cap 12; lib. XXIV, cap. 7; lib. XXXIV, cap. 4), le même écrivain cite la phrase

suivante : « *Cauterium in pictorum instrumentis conti-*
» *netur, quo bituminationes et fortiores quæque conglu-*
» *tinationes coquuntur, maximè in eâ picturâ quæ*
» Ἐγκαυστική *appelatur.* Ce passage prouve, dit-il, l'em-
» ploi du bitume. Il a été répété dans tous les diction-
» naires et par tous les commentateurs (Cœl. Rhodig.,
» *Antiq. lect.*, lib. VII, cap. 13, etc., etc.). »

Au surplus la solidité exigeait que l'on ne confiât pas les couleurs à la cire seule, bien qu'elle durcisse avec le tems, et l'addition de résines solides était nécessaire pour procurer cette solidité. Tous les écrivains ne se sont pas donné la peine d'associer le mot résine au mot cire, c'est ainsi que Virgile nous dit dans ses églogues :

> « *Pan primus calamos cera conjungere plures,*
> » *Instituit.......* »

Il est évident que Virgile sous-entend la résine qui était ajoutée à la cire; car les tuyaux en roseaux du dieu Pan eussent été assemblés sans solidité à l'aide seulement de la cire. N'appelons-nous pas cire d'Espagne la cire mêlée de beaucoup de résine?

Il importe de faire remarquer ici que le naphte est appelé *pharmacon* par Suidas. Voici encore une indication précieuse de M. Emeric David (pag. 173) : « Les Grecs,
» dit-il, et les Turcs emploient encore aujourd'hui à cet
» usage le bitume blanc et liquide de Perse, qu'ils ap-
» pellent *huile de nephthe*, et que les anciens appelaient
» *naphta* ou *huile de Médée.* Suidas dit que ce bitume
» était particulièrement désigné sous le nom de *phar-*
» *macon* (Suid., in voc. Φάρμ.). »

Le passage déjà cité de Pline, qui parle de divers pro-

cédés employés en différens tems, suffit pour nous faire pressentir qu'on a dû essayer diverses espèces de bitumes ou de résines et diverses façons de les employer. Dès la plus haute antiquité, on a dû remarquer que la cire fondue se mêlait très-aisément avec les bitumes liquides, avec les baumes et les huiles, et par conséquent avec les bitumes solides, liquéfiés à l'aide du feu, tels que l'asphalte, le pétrole concret, et même le succin, etc. La facilité d'amollir les résines par le feu a donc dû faire essayer les mélanges de la cire avec des résines, et je ne doute point qu'on ait peint très-fréquemment, dans l'antiquité, avec le mélange, par exemple, de cire et de pétrole liquide et épaissi, tel qu'il découle naturellement des rochers dans certaines contrées, et tel qu'il sert encore aujourd'hui aux Persans pour ce même usage. Les Egyptiens qui faisaient continuellement fondre l'asphalte, le pétrole, et d'autres substances aromatiques pour leurs injections, ont dû aussi mêler à la cire les gommes-résine, et on peut affirmer qu'ils connaissaient des moyens très-simples pour obtenir des vernis et des glutens propres à la peinture.

Quant aux gommes-résine, telles que la sarco-colle, par exemple, et d'autres substances analogues et solubles à l'eau, il est hors de doute que les anciens en employèrent fréquemment, parce qu'elles portent avec elles la transparence, et qu'elles s'associent à la cire, au moyen de leurs parties résineuses, amalgame qui n'a point lieu par les gommes seules, lesquelles n'ont point d'affinité avec la cire. (Voyez ce qui sera dit sur l'usage des gommes-résine à l'article de la Peinture encaustique pratiquée par l'intermède de l'eau). Mais n'est-ce pas encore ici le

lieu d'appeler l'attention sur les différences qui peuvent exister entre les effets pittoresques produits par les résines solubles dans les spiritueux ou les essences, et les effets qui sont produits par les gommes-résine solubles dans l'eau, et par les gommes ou les colles.

Une remarque récente assez importante, c'est que les résines ont une adhérence particulière avec la pierre, et qu'une fois fixées sur elle, on ne peut, sans des moyens mécaniques, les en détacher : il faut supposer toutefois que la pierre est bien sèche lorsqu'on y applique ces résines ; il faut peut-être supposer aussi que cette application se fait par le moyen du feu. Cette observation semble devoir augmenter encore la confiance que l'on doit avoir dans les résines, considérées surtout comme couches préparatoires, et doit faire croire que, chez les anciens, les subjectiles en stuc pourraient bien avoir été d'abord recouverts d'une bitumination résineuse par le moyen du feu [1].

Enfin nous devons supposer, au sujet de l'encaustique employée chez les Grecs pour la peinture des navires, que ce n'était pas de la cire pure et tendre qui était fixée à la surface de la peinture, mais un bitume recuit, cristallisé, adhérent, poli, indélébile même par le frottement des plus actifs spiritueux, ineffaçable enfin. Quant aux sept couches de couleurs sur le Jalysus de Protogène, on peut fort bien supposer qu'il ne s'agit, dans cette espèce de conte répété par les écrivains que de sept ustions et de sept retouches successives.

1 Voyez les Annales des Arts, tom. LI, n° 153 ; mars, 1814, p. 321, où il est question des procédés de la lithographie.

Reprenons maintenant l'observation faite précédemment sur le caractère optique des gommes-résine. Si nous faisons abstraction des qualités de solidité, qui sont très-différentes dans les substantes gommo-résineuses ou simplement mucilagineuses, solubles à l'humidité, et dans les substances résineuses ou bitumineuses qui sont insolubles à l'eau; si, dis-je, sans considérer ces qualités de solidité, nous faisons attention seulement à la transparence des différens glutens qui enveloppent les matières colorantes, nous remarquerons sans peine que la manière naturelle dont s'organisent les corps résineux, lorsqu'ils reprennent leur état concret après l'évaporation des liquides éthérés qui les tenaient en solution, est bien plus favorable à la transmission et à l'absorption des rayons, absorption qui produit la diaphanéité et par conséquent la vivacité et la force des teintes, que ne l'est la manière naturelle dont s'organisent les corps gommo-résineux; en sorte qu'une couche de vernis à la résine est plus transparente et plus pure qu'une couche de vernis à la gomme-résine, à la colle, à l'œuf, mêlés de résine, etc. Au surplus cette différence entre la transparence de ces diverses substances a dû, outre la raison de solidité, faire préférer dans l'antiquité les résines très-diaphanes aux simples gommes-résine, dont l'effet est plus mat dans l'état sec et lorsqu'elles sont chargées de couleurs, et dont la contexture ne fait point, par conséquent, valoir aussi bien l'énergie de la teinte des faces colorées des molécules qu'on y incorpore.

Une autre raison doit faire croire encore que les anciens bituminisaient ou usaient de résines parfondues après coup, c'est qu'un lavis ou une gouache cirée au

feu, même avec soin, laisse pénétrer l'eau; il est aisé de s'en convaincre en frottant avec de l'eau ces lavis cirés, car on s'aperçoit que le dessous se détrempe. Il est vrai que le lustrage final peut serrer tous les interstices, et emprisonner le dessous; mais, après le lustrage même, on remarque encore de la perméabilité : cela proviendrait-il de ce que le feu a produit un mélange qui serait devenu un gommo-cireux; de même que la présence de la gomme-gutte dans les lavis produit, après le cirage par le feu, une résine-cire?

Plusieurs personnes au mot de résine vont dire : Les résines jaunissent; il faut rejeter les résines. Mais ces personnes doivent modérer leur prévention, et doivent étudier de sang-froid toutes les questions relatives à ce point : elles ont, au sujet des substances résineuses et bitumineuses, une seule idée dominante, c'est celle qui leur est suggérée par les inconvéniens attachés en effet à l'usage de la térébenthine de Venise, à l'usage des baumes, et des essences de térébenthine, ou autres, vieillies et épaissies, à l'usage enfin des vernis à tableaux, vernis qui jaunissent plus ou moins. Bientôt on verra que j'ai tenu compte de ces inconvéniens.

Quelle substance convient-il donc le plus d'employer? Ce sera celle qui joindra à la qualité de solidité et de transparence les autres qualités nécessaires à la peinture; or, comme il y a un grand nombre de substances transparentes qu'on peut incorporer avec la cire : il s'agit de connaître celle qui est la plus propre à tous égards. Toutes les résines, tous les bitumes, tous les baumes, toutes les huiles fixes, toutes les gommes-résine s'incorporent avec la cire par l'effet du feu. Les gommes

seules, qui ne sont solubles que dans l'eau, ne peuvent s'y incorporer sans intermédiaires plus ou moins dangereux, tels que les alcalis, qui attirent l'humidité, ou par émulsion, ce qui donne un résultat soluble aussi à l'humidité.

Nous venons d'exiger, pour qualité dominante, la transparence; il faut néanmoins ajouter la blancheur inaltérable de cette substance, et enfin la solidité matérielle : une foule de résines offrent une ou deux de ces propriétés; mais celle qui est la plus difficile à rencontrer, c'est cette blancheur inaltérable qui conserve, sans jaunissement, les matières colorantes qu'on lui confie.

Je ne nommerai point ici toutes les résines qui peuvent s'incorporer avec la cire, et la rendre diaphane; je parlerai seulement des plus connues, et je les placerai à leur rang, suivant le cas qu'on en doit faire.

C'est avec raison que je signale ici comme étant la plus funeste des résines celle qu'on retire des pins, des sapins, du térébinthe, et qu'on appelle térébenthine; c'est malgré sa souplesse, qui n'est que de peu de durée, et malgré sa diaphanéité, la plus dangereuse des résines : car elle jaunit continuellement, et elle absorbe tellement l'oxigène de l'air, qu'elle se carbonise, et devient, avec le tems, sourde de ton et même noire. Je pense donc qu'il importe extrêmement de l'exclure de la peinture.

L'huile essentielle de térébenthine elle-même dépose dans les teintes, comme je le dirai en parlant de la résinification des huiles volatiles, un résidu résineux, ou plutôt se convertit elle-même en ce résidu, qui s'interpose dans les couleurs qu'elle liquéfie; et ce résidu s'obscurcit, jaunit et se carbonise comme les huiles fixes, lors-

qu'elles passent à l'état concret : aussi doit-on s'en méfier dans toutes les peintures [1].

J'ai éprouvé une grande quantité de résines; il m'en est échappé probablement un grand nombre (car toutes sortes d'arbres et de plantes en produisent); mais c'est qu'elles sont fort rares en Europe, et par conséquent fort chères [2]. Je vais donc étudier d'abord les résines suivantes : 1° La sandaraque, 2° le mastic, 3° l'encens blanc, 4° la résine-animé, comme étant transparentes, et comme pouvant être employées à la rigueur dans la peinture, mais comme étant néanmoins à redouter jusqu'à un certain point, à cause de leur jaunissement. Je répète qu'il faut absolument rejeter toutes les espèces de térébenthines, colophanes, poix-résines, galipot, bray, etc., provenant des pins et des sapins.

J'ai pensé que l'extrait suivant (emprunté à l'ouvrage de Tingry) pourrait être utile.

» Il y a, dit-il, plusieurs sortes de térébenthines, quoiqu'il n'y ait que l'arbre appelé térébinthe qui produise la

[1] Les huiles essentielles contiennent très-peu de carbone, par rapport à la quantité d'hydrogène ; et ce sont celles qui en contiennent le moins qui sont le moins sujettes à jaunir, lorsqu'elles ne sont pas évaporées, et qu'elles résident dans les gluten. Quant à l'emploi de la térébenthine, soit de Venise, soit de Chio, s'il est funeste, c'est parce que ces substances se colorent en jaune par le contact de la lumière. Cette particularité de la coloration des résines, par la seule lumière solaire, semble avoir été peu ou point remarquée jusqu'ici par les peintres, puisque l'on n'a point prévu que les peintures ou les gravures fixées sous verre, par le moyen de la plus belle térébenthine, jauniraient, malgré cette prison où l'air ne les atteint plus. On doit appliquer la même observation à tous les vernis où il entre de la térébenthine.

[2] Voyez le nombreux catalogue des résines dans l'ouvrage de Pomet. Voyez aussi Valmont de Bomare, Léméry, etc.

térébenthine de Chio : les autres arbres d'où découlent les autres espèces de térébenthine, sont le mélèze dans les Apennins, qui donne celle qu'on appelle aujourd'hui térébenthine de Venise, les sapins à feuille d'if d'Alsace, qui donnent la térébenthine de Strasbourg, et les pins sauvages du midi de la France, qui donnent la grosse térébenthine (ou bijon). »

« La térébenthine de Chio est la plus estimée et la plus rare, mais surtout pour les usages de la médecine : la térébenthine de Venise convient à l'emploi des vernis; celle de Strasbourg est encore très-propre aux vernis; mais elle leur donne moins de corps que celle du mélèze. »

« Voici les différens caractères que l'on distingue dans le produit des arbres résineux : 1° La térébenthine proprement dite, qui est la résine molle, purifiée et liquide des pins et sapins; 2° le barras, nom que l'on donne à la même résine molle, mais chargée d'impuretés, et qui s'attache à l'écorce des pins et des sapins; c'est une térébenthine bien plus impure et plus grossière que celle que nous venons d'indiquer; 3° le galipot, qui est la même substance, recueillie avec un soin qui la rend plus pure; 4° le galipot résinifié, et devenu friable par son exposition à l'air; 5° l'essence de térébenthine, qu'on obtient par la distillation; 6° l'essence éthérée de térébenthine (c'est la même, rectifiée par une seconde distillation); 7° la térébenthine cuite (c'est la partie résineuse solide qui demeure confondue avec l'eau du bain, après la distillation de la térébenthine; 8° la colaphane, qui est le résidu de la distillation faite sans eau : elle est souvent d'un rouge brun; elle porte aussi le nom d'arcanson, bray

sec, poix grecque; 9° la résine de pin ou poix-résine, qui est un mélange du galipot et du barras : celle que prépare les montagnards de la Suisse est plus pure; 10° la poix de Bourgogne, ou poix blanche, qui est recueillie directement du picéa ou épicéa (on vend encore sous ces noms le simple mélange à froid du galipot et du barras); 11° La poix noire solide, qui est la poix de Bourgogne noircie par liquéfaction avec le noir de fumée; 12° la poix noire liquide ou goudron ou bray gras, qui est la résine extraite par un feu élevé qui détruit l'organisation végétale et la réduit en charbon; 13° la poix noire solide et luisante, on la croit un composé de la partie la plus solide du goudron mélangé sur le feu avec de la poix-résine; elle doit être très-brillante et pulvérulente; 14° on peut nommer encore la poix navale que l'on compose dans les ports de mer, en mêlant la poix noire solide, la colophane, le goudron, le suif de bœuf, et souvent le soufre; 15° enfin le noir de fumée, qui est une vraie suie noire résineuse, que produit l'inflammation de toutes les matières résineuses. »

— La résine *sandaraque*, que les anciens appelaient vernix, est fournie par le thuya-articulata qui croît en Barbarie, ou par la grande espèce de genèvrier qui se plaît surtout en Afrique : elle se présente sous la forme de larmes, tantôt allongées, tantôt rondes, un peu repliées sur elles-mêmes; son odeur est balsamique, et sa saveur est accompagnée d'un peu d'âcreté. On la vend souvent mêlée de fragmens de copal; ces mélanges empêchent le succès de ceux qui font des recherches sur les vernis, parce que le copal est très-difficile à fondre. La sandaraque est rarement blanche, et quand elle est ex-

posée à l'air elle jaunit. Cette résine est très-sèche et très-friable; elle contient des parties qui ont affinité avec l'humidité, et qui tendent à faire devenir farineuses ou en état d'efflorescence les couches du vernis qu'elle peut donner. Seule, elle ne saurait former un vernis solide; mais on pourrait l'incorporer dans la cire qui la recouvrirait, l'emprisonnerait, et rendrait sans effet sa tendance à devenir farineuse.

— La résine *mastic*, appelée mastic enlarmes, découle par incision des grosses branches du lenstique (pistachia-lentiscus) [1]. Il est à croire que cette résine jaunit à l'air, car l'extérieur de ses larmes est bien plus jaune que le dedans; et si l'on fait fondre cette première couche dans l'esprit-de-vin chaud, on retire les larmes beaucoup plus blanches, ce qui prouve que l'air en jaunit la superficie. Le mastic est sec, d'une médiocre transparence, et ne se dissout pas également bien avec toutes les huiles volatiles. Il est la base de presque tous les vernis, et on en fait une très-grande consommation.

— L'*oliban* ou l'*encens blanc*, ainsi appelé à cause de

1 *Lentisciferumque tenentur liternum*, etc. « Il passa à la vue de Linterne, où l'on voit des arbres d'où découle le mastic. » (Ovid., Esculape changé en serpent), traduct. de Banier. Les anciens connaissaient et employaient mille espèces de résines, de baumes, de gommes-résines, etc.

Le mastic de l'île de Chio est le plus pur; mais on le réserve pour l'usage des dames turques, qui l'emploient à la mastication, parce qu'il a la propriété de nettoyer les dents, de raffermir les gencives et de rendre l'haleine douce. On le confond quelquefois avec la sandaraque; mais par la mastication l'on reconnaît celle-ci, qui se divise en petits grains, et qui a une saveur amère, tandis que le mastic devient souple sous la dent et peut se tirer, s'allonger comme de la térébenthine cuite à l'eau; d'ailleurs il fond bien plus aisément dans l'alcool que la sandaraque.

l'odeur qu'il exhale sur le feu, provient d'un arbre d'Arabie appelé *juniperus Lyciæ*, et que l'on n'a point encore bien caractérisé. Diodore de Sicile le considère néanmoins comme une espèce d'acacia d'Egypte; il croît en divers lieux de l'Afrique. Cette substance est peu employée de nos jours dans les vernis; cependant il est peu coloré; il y en a des morceaux fort blancs. On peut ranger l'oliban dans la classe des gommo-résineux; car il est soluble dans l'eau et dans les huiles volatiles. Les anciens l'ont beaucoup employé; il en est question dans tous les vieux livres de recettes; Watin dit cependant qu'on ne l'emploie jamais dans les vernis.

— La résine *animé* découle d'un arbre qui croît en Amérique, et qu'on appelle courbatil. Elle offre des larmes ou des morceaux fort transparens, mais qui sont rarement très-blancs. De plus, elle jaunit un peu à l'air et elle se vend assez cher. Cette résine se fond aisément, se lie très-bien avec la cire, et peut être employée, je crois, sans danger. Des expériences, qui datent de plusieurs années, ne m'ont point fait remarquer qu'elle ait rien de nuisible.

Ces substances sont indiquées ici comme étant médiocrement bonnes : quant aux autres résines connues par les naturalistes, et non désignées dans les anciens livres relatifs aux vernis, secrets, compositions, drogues, etc., comme étant propres au vernis, les recherches qu'on pourrait faire sur ces matières n'apporteraient peut-être pas une grande utilité; d'ailleurs la rareté de ces substances et leur prix élevé sont à considérer.

— Le *pétrole* est une substance très-commune en certains pays. On en trouve en Egypte, en Perse, etc., etc.

Tantôt il découle des rochers en état d'huile éthérée; effet qui résulte d'une distillation naturelle, produite par des feux souterrains; tantôt il couvre le sol dans des espaces considérables, et gêne la marche des hommes et des animaux par ses larges masses molles, visqueuses et très-inflammables. Le pétrole, nommé aussi vulgairement huile de pierre, parce que son huile volatile découle souvent des pierres, est appelé par les Perses huile de nephte; les anciens, avons-nous dit, l'appelaient huile de Médée, et ils lui attribuaient des qualités malfaisantes. Son odeur est presqu'insupportable. Nous avons vu que le pétrole est désigné par Suidas sous le nom générique de *pharmaca*. L'Europe en produit; on connaît celui de Neuchâtel, en Suisse. Il y a du bitume blanc et du bitume noir, etc., etc. En général on a peu étudié cette matière, et les livres ne sont même pas d'accord sur certaines différences et sur certains caractères (voyez, sur le pétrole et sur les lacs asphaltiques, la Bibliothèque britannique, n° 385. Janvier 1812).

Je ne parlerai point du *succin*, appelé aussi *karabé*, *ambre jaune*, parce qu'il est plus coloré que le copal. Cette substance connue des anciens, qui l'appelaient electrum (voy. Pline, Martial, etc.), a été employée par les peintres dans le moyen âge, et probablement par Van-Eick. Il a la propriété d'être extrêmement dur; mais comme il est ordinairement fort coloré en jaune, et que l'action du feu, nécessaire pour le fondre, le jaunit encore, nous ne croyons pas devoir le préférer au copal dans la peinture encaustique.

Je ne citerai pas non plus, au sujet des résines dures, diaphanes et incolores, une foule de sucs résineux que

l'on retire des arbres de plusieurs pays. Il paraît que le Japon et la Chine en fournissent surtout de très-précieux; ces recherches, quoique pouvant devenir fort utiles si on les envisageait toutes sous le rapport du coloris, sortiraient du plan que je me suis proposé. Je dois citer cependant ici ce que Mathiole a écrit dans son premier livre sur Dioscoride (chap. 121). Il commence par dire : « Qu'il découle des oliviers sauvages, appelés oliviers » d'Ethiopie, une résine peu connue, quoiqu'elle ait une » infinité de vertus..... Elle est, continue-t-il, condensée » en forme de petites gouttes.....» Mais voici ce qu'il ajoute : « Les oliviers, tant domestiques que sauva- » ges, qui croissent dans le pays de Sienne et dans quel- » ques autres lieux de la Toscane, comme aussi dans la » Dalmatie et dans quelques îles de la mer Adriatique, » produisent une résine qui n'a aucune utilité, et qui res- » semble en dureté à la gomme-copal. »

Comment se fait-il qu'on ait négligé d'étudier et d'éprouver cette résine? Si le fait est vrai, il importe d'éveiller l'attention sur ce point.

Maintenant désignons les deux substances que l'expérience nous a fait reconnaître comme préférables aux autres, et même comme excellentes; ce sont le copal et la résine élémi; je vais parler d'abord de la résine élémi.

De la résine élémi.

Dans les plus anciens livres sur les vernis, il est parlé de la résine élémi, qu'on appelle gomme-élémi, mais improprement, puisqu'elle est toute résineuse, je veux dire insoluble dans l'eau. Les Perses l'emploient depuis un

tems immémorial. La vraie résine élémi est blanchâtre, souple, transparente, et ne jaunit point. Il peut se faire qu'il en existe une espèce un peu jaune; car on en trouve dans le commerce quelques morceaux safranés, mais il est vraisemblable que cette couleur provient de l'addition frauduleuse de quelques drogues communes, telles que la térébenthine ou d'autres vieux baumes desséchés et abondans dans les pays où on recueille cette résine. Toutefois celle qui est jaune peut en être une variété; au surplus, comme ce que les livres nous apprennent sur les résines en général est loin d'être satisfaisant, ce que l'on y lit sur la résine élémi est fort peu détaillé et très-incomplet.

La résine élémi découle d'une espèce d'olivier sauvage qui croît au Mexique et dans le Levant. Cet arbre est appelé par les botanistes *amyris-elemifera;* il y en a de plusieurs espèces. Quelques arbres d'Arabie et d'Ethiopie en fournissent aussi. Cette résine nous arrive sous la forme de gâteaux arrondis et enveloppés dans des feuilles d'iris. Cependant on en voit dans des caisses longues de deux ou trois pieds, où elle est déposée tout d'une pâte.

Cette substance paraît avoir quelqu'analogie avec la cire. On lit même (dans le Dictionnaire du Commerce) que l'arbre qui la produit ressemble à l'arbre qui produit la cire.

Elle est employée assez souvent dans les bonnes pharmacies, extérieurement, pour cicatriser. Autrefois elle coûtait cinq à six francs la livre; aujourd'hui elle se vend plus cher, parce qu'on n'en fait qu'une petite consommation. La résine élémi, en vieillissant, durcit au dehors, mais le dedans de ses masses reste mou, et, à la moindre

chaleur, elle fléchit sous le doigt, et devient souple et visqueuse. On trouve dans de vieux magasins de très-anciens morceaux d'élémi, dont le dessus est grisâtre ainsi que le dedans, mais jamais jaunâtre. Cette résine est liante, et assez transparente; son odeur, qui est agréable, ressemble assez à celle du poivre. En la purgeant des feuilles et des saletés qu'elle enveloppe, elle fond sans se colorer, si toutefois le feu est modéré. Des gouttes d'élémi, qui datent de dix ans, au lieu d'être friables, sont encore souples et élastiques : et cependant cette résine ne jaunit pas comme les autres résines molles. Enfin je me suis assuré que de très-anciens essais faits en peinture avec cette résine n'ont subi aucune altération. Ainsi il vaut mieux employer la plus vieille qui est en morceaux gris, parce qu'on est sûr qu'elle ne jaunira plus, tandis que celle que les pharmaciens renouvellent souvent dans leurs laboratoires peut-être mêlée de térébenthine, sans que celle-ci ait encore manifesté sa couleur jaune, qui n'a lieu que dans l'état sec et au bout de quelque tems.

L'odeur de cette résine est un indice assez sûr pour faire reconnaître sa pureté : elle doit être pénétrante, et ne doit participer en rien de l'odeur de térébenthine, mais plutôt, comme je viens de le dire, de l'odeur du poivre, et un peu de la marjolaine. Au surplus l'expérience suffit pour reconnaître et sa véritable odeur et sa falsification.

Du copal.

De toutes les substances diaphanes, cristallines et fusibles que la nature a mises à notre disposition, il n'en

existe point qui soit plus propre à la peinture que le copal. Cette résine dure, transparente, et qui semble inaltérable dans sa couleur, provient d'une espèce de liquidambar, arbre assez haut qui croît dans les Grandes-Indes, dans la Nouvelle-Espagne et sur les montagnes des Antilles. Les botanistes l'appellent *Rhus-copalinum*. Quoique le copal découle d'un arbre il a été appelé bitume : on lui a donné aussi improprement le nom de gomme, bien qu'il soit insoluble dans l'eau; cependant quelques personnes assurent qu'il s'y gonfle au bout de plusieurs mois.

Le copal est moins dur que l'ambre, mais il a la même diaphanéité, et, après l'ambre et le jais, il est la plus dure des substances résineuses. Lorsqu'on en fit la découverte en Amérique, on lui donna d'abord le nom de faux karabé, à cause de sa ressemblance avec l'ambre (voyez Lemery). Il a sur l'ambre l'avantage d'être moins coloré, et l'on en trouve des masses fort blanches et presqu'aussi incolores que le cristal.

Les vernisseurs distinguent le copal tendre ou femelle du copal dur ou mâle. Ce dernier est plus ambré ou jaune que le copal tendre; mais, après sa solution dans l'huile par le feu, il arrive que le copal blanc devient aussi brun au moins que le copal jaune; cela n'a pas lieu lorsqu'on le fait fondre sans huile fixe. Pour l'emploi de la peinture à la cire, le copal le plus tendre est suffisamment dur.

Tous les praticiens ont considéré le copal comme la plus précieuse des substances pour la peinture et pour les vernis; en effet elle est transparente comme le verre; elle est dure presqu'autant que l'ambre, et est plus facilement fusible que lui. Il est à croire enfin qu'elle est aussi utile

qu'aucune des résines que produisent, soit la Chine, soit le Japon.

On n'a presque pas fait d'expériences sur le copal employé seul comme vernis, parce qu'on n'a point été jusqu'ici dans l'usage de le dissoudre sans l'addition d'une huile fixe propre à le tenir en liquéfaction, en sorte que les auteurs ne nous apprennent point quelle serait, à l'air, la durée d'une lame de copal pur, couchée comme vernis. Les essais que j'ai faits m'ont appris qu'une couche de vernis au copal pur se conservait sans altération pendant plusieurs années, c'est-à-dire qu'elle ne devenait ni terne ni en efflorescence, ni gercée, ni plus colorée; mais cette expérience reste à répéter à l'air et au soleil. Au reste une couche de copal recouverte de cire conserve, au soleil, son lustre et sa diaphanéité sans altération, le moindre frottement d'un linge doux pouvant la rétablir dans son état le plus pur.

Si nous réfléchissons sur l'espèce de diaphanéité particulière au copal, nous verrons que cette condition de diaphanéité n'existe pas au même degré dans les autres substances résineuses réduites à l'état de vernis appliqué et durci. Les rayons lumineux pénètrent et sont absorbés à travers le copal, sans réflexion, et on aperçoit au centre de quelques masses de copal, des insectes, des mouches, ou d'autres corps étrangers, avec la même netteté que s'ils étaient vus à travers une masse de cristal. Il résulte de cette contexture des molécules du copal qui permet la plus parfaite et la plus directe absorption et transmission des rayons, que les couleurs qu'on y incorpore ont une force, une intensité et un éclat tout particuliers : or cet état de choses est durable, à cause de la

solidité et de la dureté de la matière. C'est cette propriété translucide qui rend le copal préférable à toutes les autres substances résineuses, qui d'ailleurs sont beaucoup plus tendres et beaucoup moins solides. Dans tous les cas, comme la peinture dont nous parlons ici doit toujours être recouverte de cire, il arrive que les résines les plus tendres mêlées à la cire et étant recouvertes de cire, offrent une assez grande solidité. C'est donc la transparence du copal, plutôt que sa dureté, qui doit le rendre si recommandable dans la peinture encaustique.

Disons maintenant un mot sur le jaunissement qui, selon la méfiance de certains critiques, peut survenir aux couleurs auxquelles on associe des résines. S'il survenait en effet un degré de coloration safranée par la présence des résines élémi et copal (altération que je n'ai point encore remarquée), on doit considérer cette altération comme les coloristes la considéraient. Ceux-ci savent combien cet inconvénient est léger, lorsque toutefois il n'est point accompagné d'obscurcissement ou d'assourdissement, et lorsque le jaunissement reste lumineux; ce qui n'a pas lieu, comme chacun sait, dans la peinture à huile. Si l'on examine les tableaux de Rubens, de Giorgione, et de tous leurs disciples, on verra que les clairs des carnations sont un peu citrins, ce qui premièrement contribue à faire paraître la couleur propre des chairs plus rosée, et ce qui secondement est nécessaire pour neutraliser l'effet de l'air interposé entre le sepctateur et le tableau, effet aérien qui affaiblit la richesse des teintes, et fait paraître gris les clairs les plus dorés. Cette nuance citrine conduit plutôt à un coloris puissant qu'elle ne nuit à l'imitation. Au reste la quantité de cire qu'on est

à même d'ajouter à tel degré que l'on veut dans le gluten, contribue à empêcher ce jaunissement, qui, je le répète, ne m'a jamais paru sensible dans les nombreux essais que j'ai faits depuis long-tems.

Des dissolvans propres à liquéfier le gluten ou les couleurs.

Le dissolvant destiné à liquifier le gluten doit réunir deux qualités ou conditions essentielles : la première c'est qu'il n'altère en rien soit la cire, soit les couleurs, soit les résines, par l'effet de sa teinte propre, au moment où on l'introduit, ou par l'effet de la teinte qu'il acquiert après un certain tems, lorsqu'il aura laissé un résidu dans les matières qu'il a liquéfiées. La deuxième condition, c'est qu'il ne se dissipe pas, ou ne se volatilise pas trop promptement, mais qu'il permette, par sa présence pendant un tems suffisant, l'extension, le maniement et la fonte des couleurs qu'il tient en état de liquidité. Or l'eau simple, et encore moins l'alcohol, ne pourraient remplir cet office; et les peintres adopteraient d'autant moins aujourd'hui ces dissolvans, qu'ils sont accoutumés, comme je l'ai déjà dit, à la peinture à huile, qui ne se sèche que dans l'espace d'un jour à peu près, et qui permet la fusion et le maniement des couleurs pendant tout cet intervalle.

Voilà donc l'eau, telle bien préparée qu'elle puisse être, qui est exclue de la peinture par les praticiens modernes. Peut-être qu'avec le tems ils reviendront de ce préjugé, et qu'ils ne rejetteront pas toujours un procédé qui a fourni non-seulement aux célèbres peintres de l'an-

tiquité, mais même à de très-habiles modernes, les moyens de s'illustrer. En effet ne voit-on pas des peintures de Mantegna, de J. Bellini, d'Holbein, de Raphaël, de Corrégio, d'Albert Durer, qui sont exécutées ou à gomme ou à colle, c'est-à-dire par l'intermède de l'eau? Il est vrai que du tems de ces maîtres, on peignait le plus souvent à l'œuf, c'est-à-dire au jaune d'œuf, et que ce mucilage retenant l'eau plus long-tems, donne un peu plus de moyens de fondre lentement chaque couche. Il peut se faire aussi que ces maîtres aient pratiqué quelques recettes particulières, favorables à ces procédés, car on sait que l'addition des sucres, des miels, etc., contribue beaucoup, ainsi que certains autres moyens dont j'aurai soin de parler, à ralentir la dessication. Mais il n'en est pas moins vrai que c'est par l'intermède de l'eau que l'on a peint souvent des chefs-d'œuvre tant à fresque qu'à détrempe, au lavis et en miniature; et cependant il est presque certain, je le répète, que les peintres d'aujourd'hui, accoutumés à l'usage de l'huile, se refuseront à employer pour leurs couleurs un liquide aussi promptement volatil. Il résulte de ce préjugé, que je désapprouve fort, que, quand même M. de Caylus, l'abbé Requeno et autres auraient véritablement retrouvé le procédé encaustique des Apelles et des Zeuxis, leur découverte eût été vaine, vu la routine et l'obstination irréfléchie de nos artistes.

J'ai donc cru que rien n'était plus favorable aux habitudes des peintres de nos jours que de leur offrir pour dissolvant un liquide qui pût être assez lent à se volatiliser, et qui ne fût pernicieux en rien quant aux couleurs. Nous allons parler tout à l'heure de ces dissolvans en particulier.

Quelques personnes objecteront ici que les anciens ne connaissaient point les huiles volatiles, et que d'ailleurs il est assez évident par les passages des auteurs que les peintres de l'antiquité n'employaient que l'eau dans leurs couleurs. Ce serait une recherche capable de fournir à une longue digression que de s'assurer si les anciens ont été en effet privés de l'usage des huiles volatiles. Je ne rassemblerai à ce sujet qu'un petit nombre d'aperçus.

D'abord il convient de rappeler que l'huile volatile de pétrole exsude naturellement de certains rochers de la Perse et d'autres pays, en sorte que cette huile volatile était très-connue et employée dans l'antiquité. Il est inutile de citer ce que Pline et autres ont écrit à ce sujet. Je recueillerai seulement ce qu'a dit Pausanias (lib. XIII, cap. 18) : « L'eau que les Grecs appellent eau de Styx, » dit-il, et qui découle des rochers, a la propriété de dis- » soudre l'ambre, etc., etc. »

Rien ne doit nous persuader que les anciens ont ignoré l'art de la distillation : l'usage qu'ils faisaient des liqueurs spiritueuses le prouve, ainsi que les vases qui, propres à cette opération, ont été représentés sur les monumens. Hérodote (lib. II.) et Diodore (lib. I, XXXIV.) nous apprennent d'ailleurs que les Egyptiens qui ne cultivaient pas la vigne, substituaient au jus de la treille d'autres liqueurs qu'ils avaient l'art de rendre spiritueuses. Au reste les huiles volatiles ont dû être connues avant qu'on n'imaginât les moyens les plus ingénieux de les extraire. M. de Jeaucourt nous apprend, dans l'Encyclopédie, au mot *Pisselæum*, « qu'on retirait de la poix une huile vo- » latile, en étendant au-dessus de la poix bouillante de » la laine qui absorbait la vapeur qui s'en élevait, et qu'on

» exprimait ensuite cette huile volatile dans un vase, en » sorte qu'en réitérant plusieurs fois cette opération on était » abondamment pourvu de cette huile volatile. » Dans l'ouvrage de la Commission d'Egypte, une des planches représente un Arabe occupé de distillation. On trouve des indications satisfaisantes sur cette question dans l'intéressant ouvrage de M. Dutens, intitulé : *Origine des Découvertes attribuées aux modernes*, tom. II, pag. 53 et suiv. (édit. de Paris, 1812), et il cite, au sujet de l'art antique de la distillation, Dioscoride, Hippocrate, Gallien, Pline, Sénèque, Aristote : il donne aussi l'étymologie du mot alambic, à l'aide d'un passage d'Athénée. Enfin, bien que les auteurs ne parlent point positivement d'huiles volatiles obtenues par artifice, il ne s'ensuit pas que les anciens ne s'en soient jamais procuré, soit pour leurs arts, soit dans des opérations de pharmacopée. On sait encore que les citrons, la lavande, les roses, etc., en procurent par la seule pression. Il est vrai que certains auteurs qui parlent des odeurs semblent laisser croire qu'elles étaient associées immédiatement à des huiles fixes ou à la graisse, par le contact de celles-ci avec les plantes aromatiques et odorantes (Voy. Lucrèce, vers 847 et suiv.); ce qui ne fait pas supposer la conservation des aromes dans la seule partie éthérée ou volatile extraite des plantes, mais bien dans les corps gras qu'on saturait de ces parties aromatiques, au moyen du feu et d'un séjour de quelques mois peut-être. Cependant cet usage de recueillir les aromes dans les corps gras n'exclut point la découverte de la distillation. Au reste il fallait moins d'art pour distiller les plantes que pour produire ces divers tours de physique et de chimie, dans lesquels les Egyptiens excellaient.

Des huiles volatiles en général, considérées comme dissolvans dans la peinture encaustique.

Les huiles volatiles (on les appelait autrefois huiles essentielles ou éthérées) sont aujourd'hui désignées ainsi afin de les différencier des huiles fixes et grasses que produisent, soit le pavot, soit la graine de lin, soit la noix, l'amande, etc., etc. Il y a des huiles volatiles dans la plus part des substantes végétales, et on les en extrait à l'aide de la distillation. Elles se trouvent ou en abondance ou en très-petite quantité, et elles ont chacune des caractères différens. Ceux qu'il nous importe de connaître, sont, ainsi que nous l'avons déjà dit, le degré de volatilité; la qualité incolore, en cas de résinification; et, nous pouvons ajouter, le peu de rareté et par conséquent de cherté de ces huiles. Les peintres tireraient un bon parti de la pratique qu'ils posséderaient eux-mêmes de l'art de la distillation; art sur lequel on a écrit différens traités [1].

Nous croyons convenable de placer ici un extrait de ce que Tingry a publié sur la distillation de l'essence de térébenthine.

« Lorsque, dit-il, la distillation de la térébenthine se » fait par l'intermède de l'eau, l'essence est toujours

[1] Il vient d'en paraître un sous le titre de *l'Art de distiller*, par Le Normand; chez Chaigneau, rue de la Monnaye, nº 11. Deux volumes in-8º. Paris, 1827. — M. Culloch a écrit aussi sur le caractère chimique de l'essence de térébenthine et des résines. Voyez la Bibliothèque britannique, nº 477 et 478; novembre 1825. J'indiquerai aussi, dans les Annales des Arts, 1813, l'Essai de M. Parkinson, distillateur à Kington (Upon Hull), sur une chaudière propre à préserver les accidens du feu et l'évaporation des esprits dans l'opération de la distillation.

» très-claire, très-liquide et sans couleur; mais lorsqu'on
» distille sans eau et qu'on ne ménage pas le feu, elle est
» moins fluide, et prend une couleur citrine, elle est
» enfin un peu plus huileuse et plus grasse. L'essence de té-
» rébenthine, propre à la peinture fine, doit toujours être
» redistillée; voici deux méthodes d'opérer cette redis-
» tillation :

» *Première méthode.* On verse dans une cornue de
» verre, d'une capacité suffisante pour contenir le double
» de la matière en expérience, trois parties d'eau com-
» mune et deux parties d'essence de térébenthine; placez
» cette cornue sur un bain de sable, en adaptant un ré-
» cipient cinq à six fois plus spacieux que la cornue; col-
» lez au point de jonction des deux vaisseaux des bandes
» de papier imbibées d'une colle faite avec de la farine et
» un peu d'eau. Si le récipient n'est pas tubulé ou troué
» dans la panse, pratiquez un petit trou avec une épingle
» dans la ceinture de papier collé, pour laisser une com-
» munication libre entre l'extérieur et l'intérieur du réci-
» pient; placez enfin sur la cornue un dôme échancré de
» terre cuite, et entretenez le feu de manière à faire
» bouillir l'essence et l'eau.

» Le récipient se remplit de nombreuses vapeurs com-
» posées d'eau et d'essence éthérée, qui se condensent
» d'autant plus aisément qu'on intercepte, par une plan-
» che de cuivre ou de bois placée entre le fourneau et le
» récipient, toute la chaleur rayonnante du fourneau.
» Lorsque la masse de l'huile en expérience a diminué
» des deux tiers à peu près, on arrête la distillation. On
» laisse reposer le produit pour faciliter la séparation de
» l'huile éthérée, qu'on sépare ensuite de l'eau sur la-

» quelle elle surnage, par le moyen d'un entonnoir de
» verre dont on bouche le bec avec le doigt.

» Cette huile éthérée est souvent laiteuse, ou simple-
» ment nébuleuse par l'interposition de quelques parties
» aqueuses, dont un repos de quelques jours seulement
» opère la séparation. L'essence ainsi préparée est douée
» d'une extrême mobilité et d'une grande limpidité; c'est
» lorsqu'elle est munie de ces deux caractères qu'on peut
» la juger propre à la composition des vernis.

» La seconde méthode ne peut guère être mise en
» usage que par les personnes qu'une longue habitude
» dans l'emploi des procédés place au-dessus de toutes
» les précautions qu'on regarderait comme très essen-
» tielles pour la réussite d'une distillation de ce genre:
» c'est celle que je suis de préférence, c'est à dire sans
» intermède.

» *Deuxième méthode.* Je fais usage de l'appareil indi-
» qué pour la précédente méthode; je remplis la cornue
» d'essence jusqu'aux deux tiers de la capacité; comme
» le récipient est tubulé, je me contente d'appliquer sur
» la tubulure un petit carré de papier imbibé de salive,
» pour laisser un libre passage aux vapeurs immobiles ou
» coërcibles; je gradue le feu de manière à n'opérer la distil-
» lation que très-lentement, jusqu'à ce que j'aie obtenu un
» peu plus que la moitié de l'huile contenu dans la cornue.

» Je sépare le produit d'une très-petite quantité d'eau
» rousse très-acide, qui passe en même tems que l'es-
» sence éthérée; de cette manière j'abrége beaucoup l'o-
» pération.

» L'huile de térébentine qui reste dans la cornue est
» très-colorée, plus épaisse que l'essence primitive; elle

» peut servir à étendre les vernis gras, ou les peintures
» grossières à l'huile.

» L'essence ainsi rectifiée est plus légère que celle du
» commerce ; elle présente, dans sa pesanteur spécifique,
» seize grains par once de moins que cette dernière. »

De la résinification des huiles volatiles.

Toutes les huiles volatiles ont la propriété de se résinifier par leur contact avec la lumière et avec l'air, dont elles absorbent plus ou moins l'oxigène. En se résinifiant elles s'épaississent, passent à l'état de baume, et finissent, étant toujours exposées à la lumière et à l'air, par devenir résines concrètes ; et dans cet état final, elles sont plus ou moins colorées et plus ou moins obscures. Cette propriété qu'ont les huiles volatiles d'absorber l'oxigène lorsqu'elles sont exposées à l'air et à la lumière, n'existe pas au même degré dans chacune d'elles, et c'est l'étude de ces différences qu'il importe de faire lorsqu'on veut reconnaître le degré de coloration qui est à craindre dans les essences et les résines employées pour la peinture. Les essences vieillies et tournées au gras, comme disent les parfumeurs, se colorent donc et s'épaississent plus ou moins promptement, selon leur espèce et selon certains rapports extérieurs. Un des moyens d'épaissir et de faire tourner au gras des huiles trop volatiles, c'est d'y introduire de l'eau, de plonger la bouteille elle-même dans l'eau, et de la laisser quelques jours en plein air. Ce moyen accélère la déperdition de l'arome et épaissit la liqueur.

L'essence de térébenthine, au bout d'un an, com-

mence à devenir visqueuse et à se résinifier; les marchands de couleurs la renouvellent ordinairement après ce tems. Si elle est exposée à l'air, dans des vases transparens et débouchés, elle commence, au bout de quatre mois seulement, à perdre de sa fluidité, et au bout de sept ou huit elle se colore en jaune. Un peu d'huile volatile de térébenthine abandonnée au fond d'une bouteille blanche (il faut prescrire cette condition à cause de la transmission de la lumière), s'épaissit et a bientôt acquis la consistance de la térébenthine même : enfin, après trois ou quatre ans, elle devient résine concrète. Quant aux essences de lavande, elles se conservent plus de quatre ou cinq ans sans altération, si on les tient dans l'obscurité et bien bouchées.

Ces observations suffisent pour faire comprendre l'inconvénient qu'il y aurait à employer des huiles volatiles, dont la présence prolongée au milieu des couleurs par l'effet de la cire et des résines qui empêcheraient l'évaporation, pourrait faire jaunir les couleurs. Aussi l'effet du cauterium qui accélère l'évaporation est-il très-favorable à la conservation des teintes. J'ai remarqué que de l'essence de lavande, d'aspic et de romarin, mêlée à de la cire et conservée en pâte dans des bocaux exposés à l'air, n'a presque point jauni. Et si l'on doit supposer que le jaunissement ne se manifeste que lorsqu'arrive la dessication complète, on doit supposer aussi que le cautérium doit opérer sur le tableau même le jaunissement : ce qui serait heureux, puisque le peintre pourrait, avant de terminer son ouvrage, réparer ce jaunissement, et être ainsi à l'abri de toute altération à venir.

On peut placer ici même une observation pratique;

c'est que l'huile volatile de lavande, d'aspic, ainsi que presque toutes les autres, se mêlant avec l'eau lorsqu'on secoue le mélange dans une bouteille, on peut, dans certains cas, user de cette émulsiou pour détremper sur la palette les couleurs broyées épaisses. La liquéfaction étant ainsi augmentée par l'eau, qui ne laisse aucun résidu, on peut employer ce moyen pour les teintes claires, que l'on craindrait de voir jaunir par l'effet de la quantité d'huile volatile nécessaire à une parfaite liquidité. Cette addition d'eau serait préférable aussi à celle de l'esprit-de-vin, qui détremperait le dessous. Nous verrons encore que l'addition d'une semblable émulsion peut ralentir l'évaporation de l'eau employée dans la peinture à colle ou à gomme.

Pour ajouter à la définition des huiles volatiles, définition indiquée ici, disons que ce sont elles qui communiquent aux végétaux l'odeur qu'ils exhalent, et qu'elles contiennent plus de carbone et plus d'hydrogène que les huiles fixes. Mises en contact avec deux à trois cents fois leur volume de gaz oxigène, à la température ordinaire, dans un flacon fermé, elles cèdent peu à peu une portion de leur carbone et de leur hydrogène à ce gaz, s'épaississent d'abord, deviennent solides ensuite, et se transforment ainsi en des substances analogues aux résines; elles se comportent de la même manière avec l'air, dans les mêmes circonstances; en sorte que de l'état volatil elles peuvent passer à l'état épais de baume, puis à l'état concret de résine. Or j'ai remarqué que les huiles de lavande, d'aspic, etc., devenues en état de baume, n'étaient point jaunies, malgré leur épaississement.

De la falsification des huiles volatiles.

Rien n'est si commun et si facile que la frelaterie des huiles volatiles. La falsification peut se faire par le mélange ou de quelque huile grasse sans odeur; ou de l'esprit-de-vin; ou de quelqu'autre huile essentielle, commune et de peu de valeur.

Dans le premier cas, la fraude se découvre de deux manières : la première consiste à mettre sur du papier une goutte de l'huile volatile qu'on veut essayer; elle doit s'évaporer à une chaleur douce et ne laisser au papier ni graisse ni transparence lorsque l'huile volatile n'est pas mêlée d'huile fixe. La seconde épreuve se fait par le moyen de l'esprit-de-vin : une goutte d'huile volatile, non mêlée d'huile fixe et unie à l'esprit-de-vin, doit s'y dissoudre en entier; et au contraire il en restera toujours une partie non dissoute, si elle est mêlée d'huile fixe, parce que cette dernière est indissoluble dans ce menstrue. L'huile de Ben est celle dont on se sert le plus ordinairement pour pallier la fraude, parce qu'elle est blanche, limpide, sans saveur et sans odeur.

Dans le second cas il suffit d'ajouter de l'eau sur un peu d'huile volatile mise à l'épreuve; cette eau devient laiteuse, parce que l'esprit-de-vin quitte l'huile volatile pour s'unir à l'eau, et laisse l'huile très-divisée, suspendue et non dissoute : ce qui n'arrive point lorsque l'huile volatile ne contient pas d'esprit-de-vin; elle se divise à la vérité en globules fort petits lorsqu'on l'agite avec l'eau, et celle-ci la rend blanchâtre; mais ces globules se réunissent promptement, et forment des masses d'huiles qui

viennent nager à la surface, ou se précipitent au fond, suivant la nature de cette huile.

Dans le troisième cas, comme la falsification consiste à mêler de l'huile de térébenthine parmi les plantes ou fleurs dont on veut extraire l'huile essentielle, et à distiller ce mélange en même tems pour en obtenir une plus grande quantité, le moyen de les reconnaître est d'imbiber un papier ou linge de l'huile qu'on veut éprouver; et en la faisant évaporer promptement au feu, on reconnaît la fraude par l'odeur marquée de térébenthine qui reste au linge.

Les essences de cédra, de bergamotte, de citron, de fleur d'orange; les huiles essentielles de rose, de lavande, etc., sont fort sujettes à être falsifiées : les huiles de romarin et d'aspic communes, entrent souvent dans la falsification de l'huile volatile de lavande.

De la volatilité des huiles.

Voici les degrés de volatilité que j'ai observés dans les principales huiles volatiles connues dans le commerce. (Ces épreuves sont faites sur des essences nouvelles et très-pures, toutes les huiles volatiles perdant de leur volatilité lorsqu'elles ont été exposées à l'air, ou en vieillissant, et cela à des degrés différens, respectivement, j'ai, pour être sûr de l'expérience, déposé une goutte de chaque huile volatile sur un marbre chauffé également sur tous ses points). Je vais les indiquer selon l'ordre que donnent leurs divers degrés de volatilité :

Huiles volatiles de girofle, d'anis, de fenouille, de cire, de lavande, de marjolaine, de serpolet, de cédra,

de bergamote, de citron, de thym, de myrte, d'aspic, de romarin, de Portugal, de pétrole, de sassafras et de térébenthine.

De l'odeur des huiles volatiles.

Un grand nombre de personnes opposeront au moyen que nous proposons l'inconvénient résultant de l'odeur des huiles volatiles. Il y a en effet des organes qui supportent difficilement l'odeur des vernis, des huiles et des essences : ces personnes sont même obligées quelquefois de renoncer à la pratique de la peinture à huile, à cause de l'irritation nerveuse que l'odeur de cette peinture leur fait éprouver. Malgré cet inconvénient, la peinture à huile est cultivée aujourd'hui plus que jamais.

Il serait fort à désirer que la chimie pût parvenir à détruire à volonté l'odeur qui émane des liquides employés dans la peinture. Voici les moyens palliatifs que je crois devoir indiquer. On agite l'huile volatile odorante dans des bouteilles remplies d'eau chaude; on l'expose ensuite au soleil dans des jattes plates, afin que la chaleur dissipe l'odeur ou l'arome plus promptement qu'elle ne pourra dissiper l'huile elle-même. Enfin on peut tenir plus ou moins long-tems débouché le bocal à large ouverture contenant la liqueur. Ces moyens réussissent assez bien. Après ces précautions l'odeur devient douce, et l'essence est bien plus lente à se volatiliser.

Tingry indique un moyen préservateur contre l'odeur de l'essence de térébenthine. Il prétend que plusieurs baquets d'eau placés dans les lieux où l'on vient de peindre les murailles, absorbent l'odeur, et qu'on aperçoit à la

surface de l'eau contenue dans ces baquets une couche colorée d'iris qui prouve, dit-il, la cause de ce résultat. Il indique encore comme moyen neutralisant sa présence, du foin bien sec : je n'ai vérifié ni l'une ni l'autre expérience.

On peut recommander encore l'emploi du charbon animal que l'on fait traverser par le liquide dont on veut atténuer l'odeur; on emploie aussi le moyen de la glace, qu'on met en contact avec l'huile volatile; ce moyen est très-bon. Quant à l'huile volatile de cire, l'expérience m'a appris qu'on peut en obtenir qui soit sans odeur.

Enfin plusieurs combinaisons nouvelles ont été tentées récemment au sujet des moyens de détruire l'odeur de certaines substances; on a appliqué ces essais au miel, au sucre indigène, etc., ne pourrait-on pas les appliquer aussi aux huiles volatiles ?

Au reste quelque jour l'expérience aidera, il n'en faut pas douter, notre nouvelle encaustique; et si les peintres veulent s'amuser à distiller certaines plantes ombellifères, ils obtiendront peut-être des huiles volatiles très-peu odorantes, et assez lentes à s'évaporer. Ne pourrait-on pas ne distiller les fleurs qu'après qu'elles auraient perdu, en séchant à l'air, une partie de leur arome? Ne pourrait-on pas aussi distiller des essences vieillies et qui auraient déjà perdu leur odeur sans s'être rancies ? Enfin, n'y a-t-il pas des essences telles que celle du romarin, qui perdent presque totalement leur odeur avec le temps, etc. ? Remarquons au surplus avec Watin que la colique des peintres provient de la poussière des couleurs minérales que respirent les ouvriers qui broient ou manient les couleurs, et jamais de l'odeur des peintures, des essences et des résines.

De l'huile volatile de lavande.

L'huile volatile de lavande est extraite de la fleur de la petite espèce de lavande que les botanistes appellent *lavandula minor, lavandula angusti folia;* le Languedoc et la Provence en fournissent beaucoup. Cette plante aromatique est fort chargée d'huile volatile.

L'huile volatile de lavande doit être d'une couleur légèrement verdâtre et non rougeâtre. Son odeur, lorsqu'elle est nouvelle, est un peu âcre; mais une demi-goutte placée et essuyée sur le dos de la main et évaporée ensuite, doit laisser une odeur agréable, douce, et sans mélange d'odeur de térébenthine ou d'aspic. Elle doit être vive, et ne point laisser subsister de bulles d'air lorsqu'on la secoue ou qu'on la transvase.

Lorsque l'essence de lavande nouvelle et exposée à la lumière dans un bocal un peu débouché, est employée dans la peinture, elle ne laisse étant dans cet état aucun résidu susceptible de jaunir. Il est vrai que, si elle est très-vieille et qu'elle ait, par exemple, vingt ans de date (car je m'en suis procuré de cet âge dans de vieux magasins), elle est alors plus colorée; et comme elle ne peut plus s'évaporer facilement, puisqu'elle est devenue baume, elle laisserait peut-être par son long séjour dans les couleurs, un résidu qui jaunirait et s'obscurcirait. Mais je n'ai pas poussé aussi loin cet examen, parce qu'on ne doit jamais en employer de très-ancienne. Il faut ajouter ici que les parfumeurs parviennent à conserver plus long-temps la lavande que les autres essences, et qu'au bout de six ans, lorsqu'elle est à l'abri de l'air et de la lumière, elle possède encore toute sa blancheur et toute sa fluidité.

Voilà donc l'huile volatile de lavande qu'on peut désigner comme ne devant point éprouver de coloration, ni en communiquer aux matières qu'elle maintient en solution; et je puis assurer que des essais faits avec cette huile, il y a plus de quinze ans, n'ont pas éprouvé la plus légère teinte safranée, ni le moindre obscurcissement. Remarquons de nouveau que jaunir ou s'obscurcir sont deux effets bien différens; l'un ne désaccorde que les teintes, l'autre désaccorde le clair-obscur ou le ton.

Après avoir fait des essais sur un grand nombre d'essences, j'ai reconnu que c'était encore la lavande qui possédait au plus haut degré la propriété d'être lente à s'évaporer; je dis au plus haut degré parmi les essences dont le prix est modéré; car l'huile d'anis ou de fenouille, qui sont incolores, sont encore plus lentes à se dissiper, et ce seraient les essences de girofle et de rose qui seraient les plus lentes de toutes. On conçoit que ces dernières ne peuvent être employées à cause de leur rareté et de leur odeur. Tout-à-l'heure je parlerai de l'huile volatile de cire, dont j'ai pressenti le premier les bons effets, sa lente volatilisation étant favorable à la peinture.

De l'huile volatile d'aspic.

L'huile volatile d'aspic est plus commune que celle de lavande; elle provient d'une espèce de lavande sauvage, à larges feuilles (latifolia ou lavandula major), qui vient abondamment en Provence, dans le Languedoc, et ailleurs; on l'appelle aussi quelquefois nard commun. Dans les anciens livres italiens, elle est désignée sous le nom de *oglio d'aspigo*, *aqua di rasa*, *oglio di rasa.*

Comme son odeur est très-forte, on la falsifie volontiers : il est donc rare de la trouver pure dans le commerce. Assez souvent elle est frelatée avec un mélange d'huile essentielle de térébenthine. Il est aisé de s'en apercevoir en y trempant un linge ou un morceau de papier gris, et en le faisant brûler; l'odeur fait aisément connaître ce qu'il en est. On peut aussi jeter dessus cette huile de l'eau parce qu'elle se combine avec l'esprit-de-vin; l'huile surnage dans ce cas. Ensuite on fait brûler un peu de cette huile dans une cuillère de métal : si elle est pure, le peu de fumée qui s'évapore n'est pas désagréable, mais peu de flamme et beaucoup de fumée décèlent qu'il y a de l'huile de térébenthine ou autres mêlées à l'huile d'aspic. J'ai employé quelquefois de l'huile d'aspic, dont l'odeur était très-supportable, et dont la volatilité est moins grande que celle des huiles communes.

L'ancienne renommée de l'huile d'aspic doit être ici de quelque considération. L'épreuve que j'en ai faite me persuade qu'elle est aussi bonne que l'huile de lavande, et qu'elle est à préférer à celle-ci sous le rapport de l'odeur, laquelle se dissipe assez vite, et se répand moins loin. On en a fait beaucoup usage autrefois.

Huile volatile de cire.

Il était assez naturel de supposer que l'huile volatile de cire pouvait être utile dans notre procédé; et ce fut avec bien de la satisfaction que je me convainquis que cette huile, ou cette espèce d'huile, était toute volatile et très-lente à s'évaporer. La qualité incolore naturelle à la cire laissait à penser aussi que cette huile, dans son état de résinification, ne pourrait être qu'incolore tout

comme la cire elle-même, je lui ai reconnu aussi cette qualité; enfin sa lenteur à sécher, lenteur qui est remarquable, la rend d'un grand secours, puisqu'elle facilite au peintre le long maniement des couleurs.

L'idée de dissoudre la cire dans une huile volatile de cire est donc heureuse, et cette homogénéité milite déjà en faveur du choix de ce dissolvant.

Voici la recette avec laquelle tout pharmacien pourra préparer cette huile volatile : Cire jaune et chaux vive (de chaque substance une égale partie); faire liquéfier le tout ensemble dans une bassine, afin d'en former des boulettes; introduire ces boulettes dans une cornue de grès; cette cornue étant placée dans un fourneau de réverbère; chauffer par degrés jusqu'au rouge. Quelques gouttes d'eau passeront d'abord, puis l'huile volatile.

Ordinairement on obtient sept à huit onces par chaque livre de cire. Les premiers produits de la distillation sont les moins chargés de l'odeur d'empyreume ou de feu; en redistillant on obtient cette liqueur très-peu colorée.

Les chimistes diront, au sujet de ce procédé, qu'il se fait une décomposition dans l'opération, et que l'homogénéité désirée ne peut pas avoir lieu. J'abandonne ce point, ainsi que leur observation relative au danger qu'il y aurait à employer de la cire blanchie à l'alun, parce que cela donnerait, par la distillation, une certaine quantité d'acide sulfurique, qui dénaturerait le produit. Je ne m'occuperai pas non plus de savoir si cette huile ne doit pas être appelée plutôt empyreumatique ou même ammoniacale. Ce qui m'importe, c'est qu'elle soit entièrement volatile, et elle l'est; c'est que sa volatilisation soit lente et puisse être accélérée par le feu, or cet effet a lieu. Enfin

ce qui importe, c'est qu'aucune existence de chaux ne subsiste dans ce liquide; or il n'en existe point du tout.

L'odeur d'empyreume ou de feu est un inconvénient; mais, à l'aide de la glace et d'autres précautions déjà indiquées, on l'atténue. Enfin cette odeur n'est point pénétrante, et, à une petite distance, on ne le sent presque pas. Lorsqu'elle est dissipée, il ne reste qu'une odeur de miel et de fleurs des prés.

Malgré tout, je me félicite beaucoup d'avoir eu recours à ce liquide peu ou point connu, et sur lequel même ne comptent pas tous les pharmaciens auxquels on propose de le fabriquer. Je crois donc avoir rendu en ceci un vrai service à la peinture. Nous verrons plus tard (chapitre 593) quel parti on peut en tirer pour la peinture à huile, c'est à dire en le substituant à un tiers d'huile, qu'on soustrait lorsqu'il s'agit de liquéfier et de broyer les couleurs [1].

Des huiles volatiles de copahu, de citron, de pétrole, etc., etc.

Nous allons parler brièvement, et dans une même section, de quelques autres huiles volatiles.

Huile volatile de copahu. — Le baume de copahu découle d'un arbre du Brésil, qu'on appelle copaida ou cupaiba. Ce baume, qui est souvent employé dans la pharmacie, peut être fort utile dans la peinture, soit dans cet état naturel de baume, soit dans l'état d'huile volatile.

[1] On peut s'adresser, pour avoir cette huile volatile, à la pharmacie de M. Dégenétais, à Paris, rue Saint-Honoré, vis-à-vis l'église Saint-Roch. Celle qu'il a obtenue est presque inodore.

On l'a appelé aussi huile de copahu, et il ressemble effectivement à une huile fixe, à cause de sa fluidité et de sa lente volatilisation. Il pourrait être employé comme vernis, parce que la partie résineuse qu'il déposerait serait assez abondante pour produire une lame de substance diaphane; mais cette lame ou cette couche n'aurait pas beaucoup de solidité, et elle serait long-tems molle ou fort susceptible de s'amollir à la moindre chaleur, ou bien encore trop tendre dans son état sec, à cause de la contexture naturelle de ce baume résineux. Cependant il est, selon le P. Bonanni, employé seul par les peintres du Pérou. Les expériences que j'ai faites sur cette substance me font croire volontiers à cette assertion.

Quelques gouttes d'huile volatile de copahu entretiennent très-long-tems la liquéfaction des résines dissoutes dans d'autres huiles volatiles. Le baume lui-même, lorsqu'il est introduit dans une teinte quelconque, en ralentit la dessication; aussi peut-il être incorporé dans les teintes de la peinture à huile, lorsqu'on désire qu'elle soit lente à sécher; on peut aussi l'y dessécher par l'effet du feu.

On falsifie le baume de copahu avec des huiles fixes, avec de l'essence de térébenthine, ou peut-être avec quelqu'autre baume commun du pays; car ces contrées abondent en arbres résineux, et dont le commerce ne nous fait pas connaître les produits. L'odeur forte du copahu empêche de reconnaître cette falsification à l'odorat.

Huile volatile de citron. — On distingue deux espèces d'essences de citron : l'essence de citron zeste (le zeste est l'épiderme de l'écorce); et l'essence de citron zeste redistillée ou distillée une seconde fois. Cette dernière est plus pénétrante et beaucoup plus volatile que la pre-

mière. On peut employer l'essence de citron pour les solutions des résines quelconques, lorsqu'on veut rendre le gluten très-siccatif : en effet, au bout de dix minutes une couche de copal dissout dans cette essence, est sèche, ce qui est d'un fort grand avantage dans certains cas; mais cette essence est très-mordante, et il faut se méfier de son activité, et ne l'apposer que fort légèrement sur les premières couches. Cette essence fort utile se résinifie et s'épaissit aisément ; et alors son odeur se change en une odeur assez déplaisante. Sa propriété est donc d'être vive à s'évaporer, de procurer une odeur agréable lorsqu'elle est fraîche, et de dissoudre, au besoin, les couleurs séchées depuis long-tems sur la palette ou dans les pinceaux.

L'huile volatile de citron est rarement falsifiée chez les droguistes; elle n'est pas fabriquée ordinairement par les distillateurs, mais par les habitans de certaines campagnes où abondent les citroniers propres à la fournir. Il faut néanmoins l'éprouver avant de l'employer, car on conçoit les ravages que produirait une seule goutte d'huile fixe, telle que celle d'olive, d'amande ou de Ben, qui ne sèchent jamais, et qui font toujours changer les couleurs, en telle petite quantité qu'on les y introduise.

Huile volatile de pétrole. — L'huile volatile de pétrole, qui se trouve chez tous les pharmaciens, n'est point naturelle, en général, mais artificielle; elle provient du napht qu'on a fait distiller (voyez ce qui a été dit précédemment.) Il convient donc de vérifier son espèce et de s'assurer de sa pureté.

On ne saurait douter que les anciens aient fait usage du napht en état de baume et en état éthéré. J'ai ouï af-

firmer que les essais faits à la manière de Fabbroni, avec la cire et la pétrole, avaient donné un ton fort riche et fort brillant : le peu d'expériences que j'ai faites avec cette huile volatile n'a point démenti cette assertion.

Les Persans peignent encore avec le napht. M. Olivier, naturaliste, auteur d'un Voyage en Perse, où il a résidé plus de huit ans, m'a dit avoir peint lui-même dans ce pays par ce procédé; il y employa aussi le napht pour vernir les insectes de sa collection.

On lit l'article suivant dans la Revue Encyclopédique, juillet 1821, 31e cahier. « M. Hall a découvert une source de pétrole au nord-ouest de Duck-Creck. Le bitume sort d'une espèce de puits de 42 pieds de profondeur et de 3 de diamètre, situé au bord de la crique; il s'élève en bouillonnant et coule par une rigole dans la petite baie : la source peut en fournir cinq barils par semaine. L'eau de la crique est couverte de cette huile jusqu'à trois milles de la source. Dans le puits elle paraît occuper une profondeur de 3 pieds, et être portée sur l'eau salée. Un enfant, voulant essayer si ce bitume prenait feu, en approcha un tison ardent; et en un clin d'œil, toute la surface de l'eau fut en feu, et les flammes s'élevèrent jusqu'à la hauteur de trois cents pieds. »

— Quant aux huiles essentielles de fenouille et d'anis, leur odeur les rend impraticables; cependant elles sont d'une très-lente volatilisation et jaunissent peu. Je n'ai point éprouvé l'huile volatile de succin; je ne connais point non plus celle du cumin, de la camomille, etc. J'avais ouï dire que le chaton de noyer produisait une huile volatile inodore; j'ai essayé, mais en vain, d'en obtenir même une très-petite quantité. Quant à la glu, il ne faut

pas, je le crois, y penser, puisqu'elle se noircit très-vite lorsqu'elle est exposée à l'air. Je laisse donc aux curieux à poursuivre ces recherches, m'en tenant surtout au dissolvant provenant de la cire.

De la solution de la résine-élémi dans l'huile volatile d'aspic, de lavande, ou dans toute autre.

Rien n'est plus facile que de dissoudre la résine-élémi dans l'huile volatile de lavande ou dans toute autre essence. Un feu très-doux suffit pour cette opération; la résine se met promplement en pâte. On remue avec un bâton et on l'écrase pour en faciliter la liquéfaction. Il faut avoir soin d'ôter les plus grosses parties des corps étrangers qui y sont enfermés, afin qu'ils ne colorent pas la dissolution. Quand la liqueur est encore chaude, on la passe à travers un crêpe, puis on la laisse déposer et s'éclaircir. On procède de même en employant telle huile volatile que ce soit. Il convient de ne pas prolonger l'état chaud de la liqueur; cela évite la déperdition de l'essence.

De la solution du copal dans l'huile volatile d'aspic, de lavande, de cire, ou dans toute autre.

Quoique plusieurs chimistes aient prétendu avoir dissous le copal, et que Tingry ait dit à ce sujet des choses nouvelles, mais que l'expérience n'a pas toujours confirmées, quoiqu'enfin Watin ait parlé en deux mots de la torréfaction du copal, comme seul moyen de faire fondre cette résine, on peut avancer que les livres qui traitent des vernis en général, n'ont jamais considéré cette substance comme étant fusible complètement, sans l'inter-

mède des huiles fixes; et une persuasion presque générale subsiste au sujet du copal, c'est qu'il est insoluble dans les huiles essentielles, dans l'esprit-de-vin et même dans l'éther. Les moyens particuliers indiqués dans les livres où l'on prétend avoir dissous le copal, sont douteux ou difficiles à mettre en pratique, et les praticiens les ignorent aujourd'hui.

Les annales des arts donnent, de tems en tems, des recettes pour cette liquéfaction du copal sans le secours de l'huile; mais on ne les trouve pas toujours efficaces, lorsqu'on veut les soumettre à l'expérience. On a indiqué le plus ordinairement, comme moyens, l'alcool saturé de camphre, l'intermède de l'ammoniac, l'addition de certaines résines, etc., etc. Tingry, qui a écrit fort au long sur les vernis, prétend avoir trouvé une propriété dissolvante dans l'essence de térébenthine exposée à l'air pendant un tems déterminé, mais ce moyen, qui n'a réussi au surplus qu'à lui seul, n'est, dit-il, que le résultat du hasard : il aurait dû croire cependant que l'essence de térébenthine vieillie, épaissie, et résinifiée à l'air, étant par cela même rapprochée de l'état de baume, ou de l'état concret de résine, apportait cette affinité ou cette homogénéité que l'on a remarquée entre les résines dont l'addition facilite ordinairement l'amollissement du copal. Enfin l'on peut avancer qu'il n'existe point aujourd'hui de moyen généralement usité de dissoudre le copal sans l'intermède des huiles fixes, huiles qu'il est si important de rejeter, telles épurées et incolores qu'elles soient; cependant il est à désirer que l'on tire du copal le plus grand avantage, celui de fournir un vernis pur et inaltérable.

Quel est donc le moyen le plus simple de liquéfier le copal qui doit être introduit dans la peinture à la cire? Je n'en reconnais pas d'autre jusqu'ici que le feu : c'est le hasard qui me l'a fourni. Faisant plusieurs essais dans toutes sortes de vases, et avec toutes sortes d'intermèdes pour dissoudre le copal, tantôt en poudre, tantôt en masses, un accident fit briser sur les charbons ardens une petite fiole à large fond, qui contenait du copal en morceaux, joint à de l'essence de térébenthine très-rectifiée. La flamme m'empêchant de retirer tout de suite les débris de ce vase, je laissai donc quelques minutes sur le feu la partie du fond qui contenait encore beaucoup de matière; le degré de calorique s'étant augmenté par la flamme qui enveloppait ce fond de la fiole, je m'aperçus que le copal devenait en état de fusion parfaite. Je le retirai aussitôt, j'éteignis la flamme, et je transvasai tout de suite la liqueur qui était devenue un superbe vernis, un peu épais, il est vrai, mais que je liquéfiai avec une addition d'essence chaude. Je recourus au livre de Watin, et je vis qu'il parlait de torréfier le carabé et le copal, à nu, dans des vases de terre et sur un charbon ardent; et depuis je m'en suis tenu à ce moyen, qui consiste à employer un haut degré de calorique.

Watin avait dit dans son chapitre des Bitumes : « Le » copal et le carabé ne se dissolvent point dans l'esprit- » de-vin ni dans aucune essence, soit qu'ils soient en na- » ture, soit qu'ils soient réduits en poudre; mais ils fon- » dent dans les huiles. » Pourquoi n'a-t-il pas ajouté qu'ils fondaient au feu poussé à un haut degré? C'est qu'il ne considérait pas apparemment cette fusion comme une liquéfaction simple, et qu'il croyait que cette torréfaction

enlevait au copal ou au carabé une partie de cette substance oléagineuse qui, selon lui, contribue à la cohésion des parties et fait la force et la dureté de ces matières. « Il serait à désirer, dit-il en finissant son article, p. 116, » édition de 1772, que la chimie pût découvrir, par ses » recherches, quelque menstrue parfaitement déflegmé, » actif, violent même, qui brisât promptement le copal » et le carabé qui, en fondant avec vîtesse ces deux sub- » stances, les liquéfiât sur-le-champ, ou du moins empê- » chât l'évaporation de leurs principes essentiels pendant » la torréfaction, et les maintînt ensuite dans le même » état de fluidité jusqu'à emploi parfait de la matière, » ou qu'ils n'eussent la liberté de s'évaporer qu'après » l'application : voilà le terme de mon art et le vœu de » l'artiste. Les académies de l'Europe s'empresseront sans » doute de concourir à l'avancement d'un art si utile, en » proposant à l'émulation, à résoudre les questions rela- » tives à ce sujet. »

Cette partie constituante et oléagineuse du copal ne peut-elle donc pas être fondue et divisée elle-même par le feu, sans être détruite; et est-il bien sûr qu'une lame de copal fondue au feu, puis refroidie et séchée, devienne, comme Watin le dit quelque part, friable, tendre et sans consistance? J'ai éprouvé le contraire; et tous les vases, dans lesquels j'ai fondu du copal au feu, ont conservé des traces de cette résine qui, une fois refroidie, a repris sa première dureté. Je conviens que s'il y avait décomposition, la matière changerait entièrement d'organisation et même d'élémens constituans; mais il n'est pas besoin d'un si fort degré de calorique, ni d'un séjour aussi long sur le feu pour mettre le copal en fusion. Un

inconvénient plus réel, c'est qu'il se colore plus ou moins par l'action du feu; et il serait utile d'imaginer des moyens de lui appliquer le calorique, sans le mettre en contact avec l'air, qui est la cause de cet effet. Les praticiens exercés ne seront pas sans en découvrir.

La machine de Papin sérait peut-être utile ici. C'est un vase de fer si hermétiquement fermé, que la chaleur qui dilate les matières contenues dans ce vase ne saurait forcer son épaisseur ni sa fermeture; en sorte qu'on peut l'exposer au plus grand feu sans qu'il y ait évaporation ou déperdition des parties contenues, et sans que l'air extérieur puisse se combiner avec elles.

C'est donc à l'aide d'un haut degré de calorique que peut se dissoudre le copal; il faut par conséquent user d'un vase qui puisse supporter cette forte action de feu. Voici comment je conseille de procéder.

Prenez une cafetière en terre vernissée; jetez du verre concassé dans le fond du vase, afin que le copal ne s'attache pas aux parois inférieures du vase, et ne brûle pas; déposez dans le vase le copal brisé en fort petites masses : le copal étant en poudre ne se dissoudrait pas aussi vîte; il s'agglomèrerait en masses, et offrirait moins de surfaces en contact avec le calorique. Lorsque le tout est très-chaud, remuez avec une spatule de fer (une petite tringle de rideau un peu courbée à un bout est très-bonne); après quoi introduisez l'essence chauffée. Lorsque le copal sera sur le point de se fondre, il écumera et montera assez précipitamment : il faut tâcher d'empêcher cette écume ou plutôt cette mousse d'ébullition, en replongeant la spatule refroidie, en remuant beaucoup, et en retirant de tems en tems du feu la cafetière à l'aide

d'une pincette de fourneau. Lorsque le copal est fondu et définitivement retiré du feu, on attend, pour verser l'essence suffisante, que le degré de calorique soit un peu baissé, parce que sans cela l'essence s'enflammerait. Ce n'est donc qu'après quelques minutes qu'on la verse, ayant eu soin auparavant de la faire chauffer; on l'introduit petit à petit en remuant avec la spatule : puis pour connaître le degré de liquidité, on en prend une goutte que l'on dépose sur un corps froid et non poreux, et, avec le doigt, on tâte si elle est trop épaisse, et s'il faut y ajouter plus d'essence. Quand la fusion est opérée, on passe la liqueur à travers le crêpe, on bouche le vase, et on la laisse déposer et se clarifier. Toutes les essences peuvent s'incorporer avec le copal par les mêmes procédés.

Il y a sûrement des manières meilleures d'opérer. On m'a indiqué le procédé du bain-marie dans l'huile bouillante, c'est à dire qu'il faut plonger la fiole contenant le copal dans un vase d'huile bouillante sur le feu. Je sais que plusieurs chimistes sont parvenus à fondre le copal sans huile, mais ils n'ont pas fait connaître leur secret. Je m'en suis tenu au moyen que je viens d'indiquer; il est bon, et souvent j'ai obtenu un gluten très-blanc par ce moyen. Le choix du copal, l'espèce de fourneau et la manipulation sont pour beaucoup dans le succès.

Je ne parle pas de la solution de plusieurs autres résines dans l'huile volatile, j'ai cru devoir m'occuper seulement des plus nécessaires. Si quelques autres résines, telles que la sandaraque, le mastic en larmes ou autres, ne se mêlaient que difficilement aux essences, on pourrait les mêler d'abord dans l'alcool, puis mêler l'alcool dans l'huile volatile, etc., etc.

De la proportion qu'il convient d'observer entre la quantité de cire et la quantité de résine.

La quantité de cire que l'on introduit dans la résine est en raison de la solidité ou dureté, et de la diaphanéité que l'on veut donner à la peinture. On conçoit qu'on pourrait se passer à la rigueur de la cire pour l'effet des couleurs très-fortes, mais le peintre a souvent besoin de teintes demi-mates; et d'ailleurs ces couleurs, sans cire, deviendraient sèches, friables, et peut-être en état de poudre. La cire, interposée entre chaque couche, et sur la dernière, contribue, il est vrai, à donner déjà de la souplesse aux matières; mais, lorsqu'elle est réellement mêlée dans les teintes, elle en augmente tout d'abord la souplesse et la ténacité. L'ustion, ou la fonte par le feu, produit de plus cette unité et cette cohésion de matières, qui ont lieu plus intimement par l'intermède de la cire. En effet, sans la cire on procurerait, à la vérité, la cohésion des couches résineuses par le moyen du cautérium; mais on n'aurait pas un tout aussi moëlleux, aussi souple, aussi gras qu'avec le mélange de cire. Il faut compter aussi cette interposition des molécules de cire comme moyen contribuant à conserver la pureté des couleurs, et à empêcher la coloration des résines et du résidu des essences après leur évaporation. On doit ajouter à cela l'avantage de lustrer dans les intervalles, c'est-à-dire entre les couches, et de serrer, pour ainsi dire, les lames de gluten : plus l'avantage de fixer solidement les retouches.

La cire doit donc être introduite en une certaine quantité dans les résines, et il n'en faut pas mettre trop,

car dans ce cas la transparence des teintes serait moindre, et il résulterait un certain degré de réflexion qui proviendrait de l'épaisseur mate de la cire, épaisseur qui gêne d'ailleurs pour fondre les couleurs d'une manière unie. Cependant plus le gluten contient de cire et mieux on obtient l'imitation des corps mats, mieux aussi on obtient la clarté dans les tons. Mais, comme on met de la cire à volonté entre les couches, on peut, sans de grands inconvéniens, peindre certaines parties par quelques couches de gluten peu chargé de cire. Je ne prescris donc pas la dose de cire que l'on doit introduire, puisqu'il faut en mettre davantage dans le gluten pour les clairs, et moins dans celui qui est destiné pour les ombres; celles-ci devant être purement diaphanes, et c'est pour cela que le copal, qui est diaphane comme le verre, supporte plus de cire que certaines autres résines. Ainsi chacun en usera selon les cas et selon sa manière d'exécuter : il est donc convenable d'avoir deux préparations, une de cire et de copal, une autre de cire et de résine élémi, dans lesquelles la cire soit très-dominante. On nourrit, si l'on veut, le panneau avec ce gluten pâteux qui, étant composé de beaucoup de cire, donne du liant et de la souplesse à toutes les matières.

Pour mêler la cire dans la résine, il faut profiter du tems où celle-ci est encore chaude, et y introduire les morceaux de cire, ou bien les gouttes de cire fondue auparavant, dans le cas où la matière ne se trouverait pas être assez chaude pour fondre ces morceaux de cire. Il importe de bien mêler le tout avant d'employer le gluten.

Du degré de viscosité du gluten, et de sa quantité dans les couleurs.

Il ne faut pas que le gluten soit trop épais ou visqueux par manque d'huile volatile, ni trop fluide par une trop grande quantité de cette huile volatile. Si le gluten est très-chargé d'huile volatile, cela peut induire en erreur et produire des embus. S'il est trop épais, il est à craindre que les couches ne soient trop épaisses et ne s'écaillent. Cependant, pour traiter légèrement les gazes et d'autres corps clairs et légers, la présence d'une plus grande quantité d'huile volatile convient, en ce qu'elle donne de la fluidité et qu'elle falicite ainsi les légèretés, la netteté et la ténuité de la touche. Les essences très-fugaces, ajoutées au gluten, sont même fort utiles dans ce cas. Si cependant l'on met beaucoup d'huile volatile dans le gluten, il importe de la bien faire évaporer à l'aide du feu.

Quant à la quantité de gluten qu'il convient de mettre dans les couleurs, ce que nous venons de dire sert assez à déterminer cette quantité. Ainsi, répétons que les teintes mates doivent être nourries de cire, et que les teintes diaphanes et fortes doivent être nourries d'un gluten moins chargé de cire. Tous les peintres sauront comprendre et pratiquer ces différences.

Il est à remarquer que les couleurs broyées avec notre gluten encaustique, ne formant point de pellicule dans les godets ou sur la palette, elles sont très-faciles à remanier, même après qu'elles ont commencé à sécher : une goutte d'huile volatile suffit pour cet effet. D'ailleurs le feu et un peu d'essence de citron les ont bientôt liquéfiées :

cet avantage produit une économie, car il n'y a pas une seule partie de matière qui soit perdue. A huile, au contraire, le peintre perd à peu près le quart des couleurs qu'il emploie.

On peut très-bien conserver les couleurs ainsi broyées dans des petits bocaux à large ouverture, et que l'on bouche avec un bouchon de liége bien ciré vers le bas.

Je ferai encore observer que le bitume de Judée ne doit pas se broyer, mais se fondre au feu; il faut avoir soin d'y introduire de la cire et de la résine élémi qui est liante. Cela empêchera l'effet un peu aride du bitume qui doit être nourri et recouvert de cire, afin qu'il ne soit pas exposé à se briser et à s'écailler.

Il est inutile de dire que les noirs, les laques, etc., etc., sont aussi siccatifs que les autres couleurs par ce procédé; ce n'est pas un petit inconvénient de moins pour le peintre.

De l'ustion et du cautérium.

Le calorique employé à un faible degré amollit, fond la cire, et la fait transsuder en dehors. Il fond aussi la résine, ou au moins l'amollit assez pour qu'elle se lie à la cire. Enfin, à l'aide du calorique, il se fait un tout de ces substances. Après les premières couches de l'ébauche, le feu en lie les couleurs avec le dessous de la préparation : au second travail, on lie les nouvelles couches avec l'ébauche, et enfin on fixe encore par le feu les dernières couches avec celles qui se trouvent dessous. La cire qui recouvre le tout adhère ensuite à tout cet ensemble, en sorte que la plus grande solidité garantit l'ouvrage qui est fixé par cette unité de cohésion. On com-

prend assez que le trop grand degré de calorique ferait ou bouillonner ou couler la peinture par larmes, et que le trop faible degré ne l'amollirait et ne la fixerait pas assez : il faut donc s'en tenir à un juste milieu entre ces deux extrêmes, et cela est facile, en approchant ou en éloignant à volonté du tableau le foyer du calorique.

Quant au cautérium ou réchaud, il faut en avoir de plusieurs espèces, parce que l'on a besoin non-seulement de fondre toute la masse ou quelques grandes masses du tableau, mais parce qu'on a besoin, dans des cas particuliers, de fondre des petites parties seulement. L'industrie sera donc imaginer telle ou telle combinaison mécanique propre à bien remplir cet objet. Il faut faire remarquer ici que le calorique du cautérium s'échappe volontiers verticalement et beaucoup moins latéralement, en sorte qu'il convient d'avoir un instrument qui puisse présenter latéralement une face ardente parallèlement à la surface du tableau.

J'ai fait usage avec succès d'une caisse grillée : on peut lui donner en longueur cinq, six ou huit pouces; le manche de ce cautérium, étant composé de petites tringles de fer séparées, est moins capable d'incommoder la main par la chaleur que toute autre espèce de manche (voyez la fig. 524.) dans ce réchaud on met des charbons ardens. Les auteurs anciens parlent de charbons provenant de noix de galle; j'ignore quelle peut être la propriété de cette espèce de charbon. Peut-être fournissent-ils moins de cette cendre qui en volant incommode parfois lorsqu'elle se fixe sur le tableau, celui-ci se trouvant amolli par la chaleur. Au reste peu importe quel moyen l'on emploie, pourvu que l'on atteigne le but. Quant

aux fers rougis, ils peuvent aussi être assez commodes et d'un bon effet, surtout si l'on s'en sert pour chauffer de très-petites places du tableau.

Du lustrage et de l'application de la cire comme vernis.

Je vais parler du lustrage qu'on doit obtenir finalement sur toute la surface extérieure du tableau, afin de le garantir par un vernis conservateur, et afin d'y rétablir une transparence uniforme. Ce sera par conséquent expliquer comment doit s'opérer le lustrage intermédiaire que l'on exécute entre chaque couche du tableau, et sur les parties seulement où il est nécessaire.

Tout le monde sait qu'un vernis donne de l'éclat à la peinture : il fait revivre, comme on dit, les couleurs, et leur rend leur premier lustre par l'effet de sa transparence; mais il importe dans cette question de bien comprendre toute la partie optique qui s'y rapporte. Or nous renvoyons à ce qui a été dit sur ce sujet au chapitre 532, dans ce même volume.

L'application d'un vernis, quel qu'il soit, est inséparable d'un certain inconvénient; cet inconvénient c'est le luisant assez gênant de la surface peinte, parce que ce lustre blesse sous certains jours la vue du spectateur. Plusieurs critiques auraient voulu faire rejeter l'usage des vernis, par cette seule raison qu'ils sont luisans, et qu'en mirant la lumière ils forcent le spectateur à ne se placer que sous des angles où il ne rencontre pas les réflexions radieuses de ces vernis; mais ces critiques ne comprennent pas apparemment que ce même effet est la cause de la force

précieuse des peintures et de la beauté des couleurs du tableau. Le pastel, la gouache, la fresque ne réfléchissent aucun luisant ; mais ces peintures mates ont peu d'énergie. Le luisant des vernis est donc inséparable de l'effet physique nécessaire pour produire l'absorption des rayons de la lumière. Ici je me vois encore engagé à mettre en avant le procédé encaustique, comme offrant un terme moyen précieux entre ces deux extrêmes. En effet la cire lustrée et appliquée par plusieurs couches minces et toutes rendues transparentes par le frottement, produit non-seulement cette diaphanéité suffisante qui donne de la force aux couleurs intérieures, mais elle a l'avantage en même tems de ne point offrir, sur la superficie du tableau, ce luisant éblouissant et cet éclat vif et importun que les vernis résineux, appliqués par plusieurs couches, font rejaillir si vivement. Le luisant de la cire est modéré, doux, un peu incertain, et ne blesse jamais la rétine.

Citons, au sujet de cet inconvénient, ce qu'écrivait l'auteur de l'Histoire et Secret de la Peinture à la cire (voy. l'article Caylus, dans notre Catalogue des auteurs).

« En présence des plus beaux tableaux, dit-il, on donne » au regret des momens que l'on devrait donner à l'ad- » miration. Un luisant détestable avertit à chaque instant » que l'on est devant une toile. Son effet égal sur un » lointain, et sur un terrain avancé, qui lui sert d'oppo- » sition, contredit le but de l'art et l'intention de l'ar- » tiste. L'espace coloré se distribue sous le regard, en » je ne sais combien de petites portions, qui l'affectent » toutes d'une manière diverse et confuse. On dirait, à » certains points, que c'est la surface d'un fluide agité,

» sur lequel se joue une lumière tremblante. S'il arrive
» que le ciel mire dans un endroit poli, il y réfléchit trop
» d'éclat, et le reste est plongé dans l'obscurité. Il faut
» se tordre, pour ainsi dire, autour de l'action pour en
» saisir les incidens hors du jour convenable. Ce tableau
» n'est qu'un amas de taches luisantes renfermées dans
» une belle bordure dorée, c'est à dire que, pour un en-
» droit où la peinture expose à l'œil un spectacle enchan-
» teur, il y en a plusieurs où elle ne présente qu'un as-
» pect sale et désagréable, et que, sans le préjugé, l'os-
» tentation, le luxe, et je ne sais combien d'idées acces-
» soires qui nous jouent, qui nous leurrent, et qui nous
» font des jouissances fantastiques, certains morceaux,
» dont on fait avec raison un cas infini, orneraient cepen-
» dant moins un cabinet ou un appartement qu'une belle
» et grande tenture de soie d'une seule couleur. Voilà ce
» que le plaisir de la vue doit à l'usage des vernis. Passons
» maintenant à l'intérêt de l'art et à la gloire des artistes :
» les vernis ont plusieurs mauvais effets : 1° ils jaunissent,
» effet des résines qui y entrent; 2° ils s'écaillent, effet
» de la térébenthine; 3° ils altèrent les couleurs, effet de
» l'action du vernis sur l'huile employée avec les couleurs.
» On remédie aux deux premiers inconvéniens, dira-t-on,
» en enlevant adroitement les vernis de dessus les ta-
» bleaux; mais quelqu'attention que l'on apporte à cette
» manœuvre, ces molécules précieuses qui constituent
» la vérité, la délicatesse, la fraîcheur, l'originalité de
» la touche, cette âme de l'artiste, ce soufle de vie qu'il
» a si légèrement répandu sur la toile, cette vapeur qui
» en paraît quelquefois séparée et comme éparse et sus-
» pendue en l'air entre les objets peints et l'œil du spec-

» tateur, n'en seront-ils point écartés ? Ce voile tendre
» et délicat ne sera-t-il point offensé ? Cette poussière
» si fine qui colore les objets ne sera-t-elle pas dissipée ?
» Ces fruits ne perdront-ils rien de leur duvet ? Le ve-
» louté de cette étoffe ou son lainé ne seront-ils point
» effleurés ? Ces chairs si jeunes, si brillantes, si fraî-
» ches, conserveront-elles tous ces charmes ?..... J'en
» appelle aux connaisseurs; j'en appelle aux tableaux
» mêmes que le public a sous les yeux, surtout à ceux
» qui sont tombés dans des mains ignorantes et meur-
» trières. »

Continuons d'exposer les avantages que le vernis obtenu par la cire a sur les vernis ordinaires de la peinture à huile.

Le gluten de notre nouvelle peinture est mêlé de cire, puis recouvert de cire pure. Ce dernier vernis ne jaunit point, ne se gerce point, ne fait point crisper la peinture, ne se ternit point par un retour à un état farineux; et s'il se ternit momentanément par les brouillards et dans les dégels, sa transparence peut être rétablie aussitôt par le frottement d'un linge doux, frottement qui, comme on sait, ternirait tout-à-fait les vernis à tableau : les vernis gras pourraient même à peine supporter un pareil frottement. Au reste ces vernis gras jaunissent, noircissent, et ne peuvent plus être enlevés. On sait aussi que, lorsque l'on vernit les tableaux quand ils sont encore frais, l'essence et la résine pénètrent tellement les couleurs à huile, qu'elles font corps avec celles-ci, et que l'on ne peut guère ensuite enlever ce vernis sans enlever en même tems les teintes les plus légères du tableau. Le vernis jaunit bien plus étant ainsi en contact avec l'huile, dont

la pellicule extérieure, non encore desséchée et durcie, se trouve emprisonnée et s'obscurcit par cela même. En un mot, il conviendrait en tout tems d'isoler de la peinture, par une couche intermédiaire de mucilage, le vernis dont on veut la couvrir, et cela même lorsqu'il s'agit de vernir les plus anciens tableaux à huile (nous parlerons de ce mucilage). Je ne rappellerai pas ici l'inconvénient des gerçures par la retraite des couleurs encore molles que le vernis attire, et qu'il sépare et fendille en se séchant et en se retirant lui-même; l'expérience de tous les jours le démontre assez; c'est au reste l'effet naturel de tout corps se durcissant et prenant adhérence sur un corps plus mou que lui.

Il est bon de dire en passant que le vernis à la cire, ou le lustrage par la cire seule, et tel que je vais l'indiquer, est le meilleur moyen qu'on puisse employer pour vernir tous les tableaux peints à huile. Répétons à ce sujet que le vernis à la cire seule est à la vérité d'un degré de transparence moindre que le vernis ordinaire nouvellement apposé; mais celui-ci, au bout d'un mois ou deux, redevient au degré de transparence et de lustre du vernis à la cire, et après six mois ou un an, il devient encore infiniment moins transparent; souvent même il est déjà tout terni, sans qu'on connaisse de bon remède contre cet effet. C'est cependant à peu près dans cet état qu'on en jouit le plus communément, puisque l'on ne renouvelle guère les vernis que tous les deux ans au plus. Le vernis à la cire, au contraire, reste toujours à son degré primitif de diaphanéité, et le frottement d'un linge doux le rétablirait tout de suite, dans le cas où il aurait été terni par une cause quelconque.

Je passe à l'explication optique relative à l'effet du vernis à la cire, puis je donnerai le moyen de la préparer et de l'apposer sur le tableau.

Pour qu'un tableau à l'encaustique puisse être considéré comme entièrement terminé, il faut non-seulement qu'il ait reçu une légère couche de gluten, qui finisse de donner aux couleurs fortes et profondes toute leur transparence, mais il faut encore que cette dernière couche de gluten soit garantie au-dehors par une lame suffisamment épaisse de cire pure, et aussi transparente elle-même que ce gluten. Si on laissait exposés à l'air, sans enduit conservateur, ces dernières couches ou ces derniers glacis de gluten coloré ou incolore, que le peintre a appliqués pour finir, pour accorder et pour rétablir la transparence et par conséquent la force sur tous les points où cela est nécessaire, il pourrait se faire que ces derniers glacis, ces derniers vernis éprouvassent des ravages : ils pourraient se pulvériser, se rayer, se ternir, se détruire enfin presque autant que les vernis ordinaires qu'on applique sur les tableaux à huile. On pourrait croire, il est vrai, que la petite quantité de cire que contiendraient ces glacis ou ces vernis, et que l'ustion, qui donne du brillant, favoriseraient jusqu'à un certain point le poli que procurerait le frottement d'un linge doux, et que ce lustrage suffisant se renouvellerait, quand on le voudrait, en frottant et en chauffant de nouveau; mais dans ce cas même la peinture ne serait pas encore assez garantie à l'extérieur, et il lui faut, pour couche finale et conservatrice, une couche de cire pure bien lustrée, bien polie, serrée, et suffisamment épaisse. L'emploi du cautérium produit donc, il est vrai, sur l'extérieur de la peinture, cette lame luisante dont

nous venons de parler; mais on ne peut pas affirmer que l'effet du feu rappelle toujours en dehors une couche égale et suffisamment abondante de la cire intérieure du tableau, ni que cet effet seul doive être considéré comme un conservateur assez sûr de la transparence, de la force et de la solidité des couleurs. Au moyen de cette ustion, des parties qui étaient embues reparaissent, il faut en convenir, avec un éclat diaphane, et on voit naître un vernis assez brillant à la surface du tableau, vernis qui provient du retour en dehors de la cire et des résines que la chaleur a fait transsuder; mais ces luisans particuliers et inégaux ne dispensent pas de vernir à la cire après coup, et de garantir tout le tableau par ce moyen certain et uniforme.

On conçoit déjà que le point le plus important et le plus difficile de toute cette question c'est de conserver l'intensité ou la transparence des bruns, malgré ces lames de cire, et de ne point détruire cette transparence, soit en apposant la cire de manière à déranger la contexture diaphane du dessous par un commencement de délaiement, soit en laissant à cette cire son état d'opacité qui réfléchirait la lumière; inconvénient de peu de conséquence, à la vérité, s'il n'avait lieu que sur les teintes claires, mais qui serait très-grave lorsqu'il s'agit de tons vigoureux. Or c'est de ce point difficile que ne se sont pas assez occupés les auteurs qui ont voulu faire revivre la peinture à la cire. Il faut donc que les bruns soient le plus intenses qu'il est possible, non-seulement au moment de finir le tableau, mais même et surtout après que le tableau est entièrement terminé et recouvert de cire; de plus il faut que cette force des bruns soit durable, et

qu'elle se conserve sans altération autant que la peinture elle-même.

Ajoutons à ce que nous avons dit sur la transparence, (au chap. 532) que si l'on veut avoir une idée nette de cette pureté et de cette vigueur des bruns aperçus à travers la dernière couche de cire faisant vernis, on peut avoir cette idée en faisant une expérience facile sur un verre noir, ou, si l'on veut, peint en noir par dessous. On cirera donc ce verre d'une, de deux, ou de trois couches, entre lesquelles on lustrera cette cire en la frottant; puis on remarquera les degrés de réflexions ou de refractions accidentelles qui pourront atténuer ou troubler le ton très-noir de ce verre. S'il arrivait que quelques taches éclaircissent ce ton noir, il faudrait recourir au moyen de quelques glacis composés de gluten pur ou bruni par du noir, puis chauffer et cirer de nouveau : par ce moyen, les lames de cire couvrant de leur vernis diaphane les tons diaphanes eux-mêmes du tableau, laisseront à ces tons toute leur force et toute leur transparence.

Parmi les différens procédés que j'ai imaginés pour déposer également cette couche de cire sur le tableau, voici celui qui a le mieux réussi. Il faut liquéfier la cire à l'eau, en déposer une couche sur le tableau, la laisser sécher, de manière qu'il reste une poudre blanche également déposée; puis faire fondre cette poudre, en sorte qu'il existe sur le tableau une lame égale de cire, dont on polit l'épaisseur avec un rasoir; puis on lustre tout le tableau en frottant. Un autre moyen, c'est d'amollir de la cire, en y introduisant, lorsqu'elle est fondue, quelques gouttes d'huile volatile, et de prendre un peu de

cette pommade dure sur le pouce, et de l'étendre sur le tableau en frottant souvent. Nous allons entrer dans des détails sur ces deux procédés; commençons par donner le moyen d'employer la cire liquéfiée à l'eau.

Ce procédé est bien préférable à l'autre, et bien plus expéditif.

Amollissez la cire, en y introduisant, lorsqu'elle est fondue et que le vase est retiré du feu, trois ou quatre gouttes d'huile volatile d'aspic; ajoutez, dans la cire ainsi amollie et divisée par ces gouttes d'essence, quelques cuillerées d'esprit-de-vin bien rectifié : cet esprit-de-vin bouillonnera et s'évaporera aussitôt. Ajoutez-en d'autre, et remuez la cire qui, se refroidissant, se mettra en flocons et en état de division : battez bien avec une spatule, et ajoutez de tems en tems de l'esprit-de-vin tiède : la cire au moyen d'une agitation non interrompue, se divisera et se liquéfiera. Il ne s'agira plus alors que d'y introduire l'eau, afin d'atténuer le mordant de l'esprit-de-vin et afin d'obtenir une liqueur fluide, ce qui s'opère sans grande difficulté, ainsi que nous allons l'indiquer. L'eau se lie donc à l'esprit-de-vin, l'esprit-de-vin se lie à l'huile volatile, et l'huile volatile tient la cire en division; mais un moyen particulier est nécessaire pour la plus complète division, que nous nous permettons d'appeler ici liquéfaction, c'est le broiement à l'aide d'une molette. En broyant donc, ou plutôt en mêlant avec de l'eau ce mélange, on obtient une espèce de lait de cire, que l'on passe par une gaze ou un crêpe afin de ne l'avoir chargé que des molécules les plus ténues et les plus divisées. Couvrez de cette liqueur ou de cette eau cireuse le tableau, en l'apposant avec un blaireau large et serré, et laissez-la sécher;

vous obtiendrez une vraie poussière de cire, également déposée; ensuite vous opérerez l'adhérence et la fusion par un feu doux, et vous lustrerez : cette lame de cire sera diaphane et insoluble à l'humidité. Ce procédé peut être utile dans d'autres opérations étrangères à la peinture, et, quoique bien simple, il paraît être une espèce de découverte. Un tel moyen est certainement très-innocent et bien préférable à celui par lequel on liquéfierait la cire en employant l'intermède des alcalis. Voici au reste comment on fait la liquéfaction à l'aide de l'alcali.

Faites fondre de la cire dans un verre, moitié cire, moitié eau; versez dedans deux gouttes d'alcali, et remuez bien le tout; vous aurez une liqueur blanche et en consistance de crême. Le moins d'alcali qu'on pourra mettre sera le mieux. Cette émulsion de cire se conserve long-tems dans des bouteilles bien bouchées. J'observerai ici que les bords du vase dans lequel on fait cette émulsion, font bientôt voir un liséré jaunâtre aux confins de la liqueur, ce qui manifeste déjà l'influence de l'atmosphère sur l'alcali. L'ammoniaque doit rendre aussi les cires solubles et savonneuses. Sa volatilité serait d'un assez grand avantage.

Passons au second moyen d'apposer la cire seule comme vernis. Nous avons dit qu'il s'agissait d'amollir un peu de la cire blanche par quelques gouttes d'huile volatile d'aspic (toute autre espèce d'huile peut faire le même effet), et d'en frotter plusieurs couches extrêmement légères, à l'aide du pouce, en les laissant sécher successivement. Essayez d'abord le frottement sur quelques points de la palette, que l'on suppose nette et brune de ton. Quand on se sera assuré par ce moyen de la quan-

tité de cire attachée au pouce, quantité qui doit être très-petite, on la déposera sur le tableau en glissant légèrement, et en revenant plusieurs fois sur la même place, en sorte qu'il résultera une lame presqu'imperceptible de cire, qui, après trois ou quatre mouvemens de doigt dans le même sens, deviendra transparente, lisse, luisante, et criera sous le doigt : il n'y aura donc pas eu dissolution du dessous ni dérangement dans la transparence, et les bruns resteront aussi bruns, malgré la superposition de cette cire, etc., etc. Cette première couche étant sèche sur tout le tableau, on reconnaîtra aisément par son degré de dureté, si toute l'essence est évaporée et s'il est tems de frotter et de déposer une nouvelle couche. Un linge doux, et non plucheux, pourra très-bien servir à étendre et à polir ces légères couches de cire amollie. Le pouce sert à apposer la cire, et le linge plié en tampon sert à la serrer et à la lisser quand elle est sèche. On observera attentivement ensuite s'il y aurait des cavités dans lesquelles ce léger lustrage n'aurait pas pu pénétrer : dans le cas où il en existerait, on se servira d'un moyen propre à réparer cette imperfection, c'est-à-dire qu'on emploiera la pointe, par exemple, d'une estompe de peau blanche; on la couvrira légèrement de cette même cire, et on frottera régulièrement avec cette pointe dans les petites cavités. Ces opérations ne sont point aussi longues qu'on se l'imaginerait; elles exigent seulement du soin et l'intelligence du principe. Des ouvriers habitués seraient occupés uniquement à ce lustrage pour les peintres, et cette opération ne serait pas plus critique que celle d'appliquer des vernis.

J'avais eu d'abord la crainte que l'huile essentielle, ainsi

emprisonnée dans la cire, ne jaunît avec le tems; mais cette crainte était mal fondée : car la quantité d'huile volatile est trop petite dans ce cas, pour que l'on ait un jaunissement à redouter de son séjour dans la cire, séjour qui, au surplus, ne peut être bien long, surtout si l'endroit où l'on exécute ce cirage est chaud et aëré.

S'il arrivait que de la cire trop liquide ou trop rudement frottée dérangeât la transparence du dessous, on pourrait essayer tout de suite l'effet du cautérium qui, refondant la cire et les résines, rétablirait la diaphanéité et l'absorption des rayons. Si cependant ce moyen ne suffisait pas, il faudrait, avec du gluten, reglacer la partie dans le ton effacé, et rétablir ainsi la transparence primitive. Enfin rien n'est si facile et si intelligible que le lustrage par la cire amollie.

J'ai cru devoir essayer aussi différentes cires amollies, colorées selon les dessous bruns que je voulais lustrer : cette précaution a réussi. En broyant donc extrêmement fin certaines couleurs brunes, elles coloreront cette cire amollie. Le bitume de Judée et le noir d'ivoire peuvent servir très-bien dans la cire amollie pour lustrer les plus fortes ombres. Au surplus, si le lustrage à la cire blanche amollie est appliqué avec ménagement et sans trop d'épaisseur, il ne blanchira point les tons forts qu'il doit revêtir et conserver, et l'addition de couleurs brunes pour brunir la cire sera inutile.

Quant au lustrage ou au poli obtenus par la friction, entre les diverses couches de cire qu'on appose, disons qu'avant de l'entreprendre il faut avoir soin de ratisser toute la surface du tableau avec une lame de rasoir. Cette opération doit se faire fréquemment, c'est à dire toujours

avant de lustrer ; on se sert aussi de prêle, de poudre de ponce très-fine, frottée avec un petit tampon de toile mouillée. On se sert enfin d'os de sèche et de tous les moyens connus pour obtenir le poliment. Les vergettes plus ou moins douces offrent encore un fort bon moyen pour polir la cire et la rendre transparente.

Je dois ajouter que souvent je me suis passé de l'ustion dans mes tableaux encaustiques, et que le résultat a été néanmoins conforme en tout au principe et à l'idée que je m'étais faite d'une peinture solide et brillante ; en effet, en lustrant chaque couche au moyen de la cire amollie par l'huile volatile d'aspic, j'ai très-bien emprisonné, verni, lissé et fixé mes couleurs sans le secours du feu. Je ne serais pas même surpris si quelqu'érudit nous prouvait un jour que les anciens employaient ce même moyen à l'aide de la cire et du pétrole, et que le feu n'était pas une précaution qu'on employait absolument : néanmoins on comprend, que dans le cas où les anciens eussent apposé la cire divisée à l'eau par l'alcali, le feu leur était nécessaire pour fixer et emprisonner d'abord cette poussière de cire, et pour faire suer cette cire en dehors ; mais je laisse ces conjectures.

Ici il est à propos de rappeler que l'on doit renoncer à tout vernis final composé de résines, ainsi qu'aux vernis à la gomme mêlée de sucre candi, vernis qu'il faudrait renouveler tous les mois, puisque l'humidité le ternit et le salit. Il faut donc que la cire seule soit le dernier vernis des peintures. Le copal même, apposé pur comme dernier vernis, n'a point, je le répète, la solidité de la cire, et ne peut supporter le même frottement par lequel on restitue à celle-ci son lustre et sa transparence : aussi est-ce l'ad-

dition de l'huile de lin qui donne de la solidité aux vernis gras, dont le copal fait la base. Il ne faut pas non plus penser à encoller le tableau avant de le cirer, puisque le feu ferait recoquiller cet encollage (voyez ce qui sera dit plus bas à ce sujet page 641.)

Maintenant que nous avons traité la question technique du vernis, citons les mots de Pline, lorsqu'il nous parle du vernis ou atramentum, dont Apelles couvrait ses tableaux. Pline, sans trop comprendre ce passage qu'il empruntait à quelqu'auteur grec, nous instruit néanmoins de quelques points intéressans relatifs à notre question. Voici ce passage.

« *Inventa ejus et cæteris profuêre in arte. Unum imi-*
» *tari nemo potuit, quod absoluta opera atramento illi-*
» *nebat ita tenui, ut id ipsum repercussu claritates co-*
» *lorum excitaret, custodiretque à pulvere et sordibus,*
» *ad manum intuenti demum appareret. Sed et tum*
» *ratione magna : ne colorum claritas oculorum aciem*
» *offenderet, veluti per lapidem specularem intuentibus*
» *è longinquo : et eadem res nimis floridis coloribus*
» *austeritatem occultè daret.* » (Lib. xxxv, cap. 10).

Voici comment ce passage est traduit par Poinsinet de Sivry :

« Ses inventions furent d'une grande utilité aux au-
» tres peintres dans leur art, mais nul d'eux ne put imi-
» ter sa méthode d'enduire ses ouvrages les plus parfaits
» d'un atrament (ou vernis) si subtil, qu'en servant de
» lustre aux couleurs, par les reflets de lumière, et en les
» garantissant de la poussière et des ordures, il était
» d'ailleurs parfaitement diaphane, et impossible à saisir
» à la vue, mais seulement au tact : invention d'un but

» vraiment ingénieux, dont l'effet est de rendre moins
» dures les masses de lumière, et de les faire voir de près,
» comme on les verrait de loin par l'entremise d'une
» lame de pierre spéculaire ; comme aussi de jeter une
» ombre tendre, propre à brunir et à tempérer les cou-
» leurs trop florides. » Cette traduction, qui est loin d'être
fidèle, prouve assez que des artistes seuls peuvent saisir
les idées des auteurs anciens, lorsqu'ils traitent des ques-
tions relatives au technique des arts.

Enfin une raison qui devrait faire persévérer les mo-
dernes dans la recherche du gluten antique, c'est le be-
soin qu'on a de conserver et souvent de réparer les pein-
tures ou fragmens de peintures qu'on découvre tous les
jours dans les ruines. La plupart des vernis qu'on appose
sur ces peintures jaunissent et produisent toutes sortes
de ravages. La cire seule peut donc restituer leur solidité
première ; et, à l'aide du feu, on peut faire revivre le
brillant de leur gluten, et par conséquent la force et l'é-
clat de leurs couleurs.

Voici l'exposé que fait le Moniteur du 11 janvier 1826
du procédé employé par M. Célestino, pour conserver
et faire revivre les peintures antiques, procédé qui fut
autorisé et encouragé par le roi de Naples : il y est dit que
« ce vernis est composé de cire dissoute dans l'essence
» de térébenthine alcoholisée, et que l'on y emploie la
» portion la plus pure de la cire, nommée *cirine* par les
» chimistes. Il faut, pour se procurer cette cirine, mêler
» une once de cire ordinaire à deux livres d'alcohol bouil-
» lant, de quarante-deux degrés : on filtre ensuite la li-
» queur chaude, et on la laisse reposer ; lorsqu'elle est
» refroidie, on obtient un précipité gélatineux, et c'est

» là ce qu'on appelle cirine. On jette ensuite sur ce pré-
» cipité, avant qu'il ne soit sec, une livre et demie d'huile
» de térébenthine alcoholisée, après on laisse le tout re-
» poser quelques jours : on fait découler la liqueur bien
» clarifiée, et on peut l'employer. » Je ne ferai aucune
observation au sujet de cette vague indication.

On débite à Paris des couleurs dites lucidoniques, et on
en a appliqué le gluten sur des statues exposées à l'air ; il
entre à la vérité de la cire dans ces couleurs ; mais il eût été
nécessaire de fixer cette cire par l'ustion ; et c'est faute
d'avoir usé de cette précaution que les statues qu'on a
recouvertes de ce vernis n'ont point été préservées, et
que les résines mêlées de cire sont retournées à l'état
poudreux et délébile. La cire, dans cet état poudreux, ne
peut rendre aucun service.

On doit en dire autant des enduits de cire amollie par
l'essence de térébenthine, et qu'on a tenté d'employer
comme vernis ou comme circumlinitio pour les statues.
Cette circumlinitio, dont parlent Pline et Sénèque, était
un enduit qui préservait les marbres de l'influence de
l'air atmosphérique ; et s'il était vrai, comme le dit Pline,
que Praxitèle ne considérait ses ouvrages comme réelle-
ment terminés, que lorsque le peintre Nicias y avait ap-
pliqué de sa main un enduit de sa composition, il s'en
suit que le même moyen n'était pas employé par tout le
monde, et qu'il était plus ou moins parfait, selon la pra-
tique dont chacun usait, et selon la nature des ingrédiens
dont on le composait.

Plusieurs praticiens prétendent que l'encaustique em-
pâte, gâte et noircit les sculptures, et surtout leurs par-
ties renfoncées et fouillées. Mais comment ont été prati-

quées ces encaustiques? On ne conçoit guère pourquoi la cire pure, bien incorporée dans le marbre par le feu, bien essuyée à chaud, puis polie à froid, ne serait pas suffisante pour préserver les statues pendant un grand nombre d'années, des lichens noirâtres ou verdâtres qui végètent si promptement sur les marbres : ce que l'on conçoit très-bien encore, c'est que le feu est très-propre à opérer sur le marbre une coction de cire et de résine, coction telle qu'il est impossible, d'en détruire le résultat, même avec l'acier. Ayant appliqué sur la faïence d'un tuyau de poêle chauffé divers essais de résine et de cire, posés par couches uniques et très-minces, quelques-unes de ces couches ont tellement pris adhérence et pénétré la faïence, que je n'ai pu les enlever ensuite, ni par un mordant, ni par l'acier.

On pourrait donc essayer de faire une ustion ou un brûlement à l'antique, sur des marbres, avec un mélange de cire et de résine élémi par exemple, résine qui se colore peu au feu, ou de copal qui est si dur, ou de copahu, de naphte ou de toute autre résine ou bitume blanc, qui acquiert une grande ténacité à l'aide du feu.

On aperçoit encore sur plusieurs statues antiques les vestiges de la circumlinitio. Les antiquaires italiens appellent ce vernis antique *patina*; ils en attribuent l'effet au séjour de ces monumens dans la terre où ils sont restés enfouis, mais peut-être cette *patina* existait-elle jadis par l'effet de l'art. Pline dit (lib. 34, cap. 4) : « *Bitumine antiqui tinguebant eas* (*statuas*) *quo magis* » *mirum est placuisse auro integere.* — Les anciens teignaient de bitume les statues; il y avait loin de là à les » revêtir d'une couche d'or. » Si on ajoute à ce passage,

où il s'agit, il est vrai, de statues de bronze, ce que Pline dit des *bituminations* et *coctions* de la peinture, on se persuadera qu'un vernis conservateur a dû être employé par les statuaires pour préserver leurs marbres et leurs bronzes, et que si nous voyons tous les ans, à Paris, des ouvriers qui frottent avec une brosse et du grés nos statues exposées en plein air, et si à Rome, par exemple, on laisse les statues des jardins se corroder, se noircir à l'air sans qu'on les nettoie jamais [1], c'est que le reste de barbarie, dans lequel nous sommes encore plongés, nous rend fort insoucians sur tous ces points.

Au reste il n'est pas improbable que, vu les progrès de la chimie, on ait consigné dans quelqu'écrit des recherches sur la *circumlinitio* antique; cependant aucun de ces écrits n'est venu à ma connaissance; et l'on sait d'ailleurs qu'il n'existe point de traité complet de l'art statuaire, traité dans lequel seraient nécessairement examinées ces différentes questions. Je me hâte donc de citer ici ce qu'on lit dans un petit ouvrage tout nouveau. Cet ouvrage a pour titre : *Art de l'Ornemaniste*, *du Stucateur*, etc. [2]

[1] Au moment où j'écris, on voit à Paris, sur les statues qui décorent l'entrée principale du palais des députés, une mousse noire épaisse de quelques lignes, ce qui contraste horriblement avec les statues toutes neuves et bien blanches qui écrasent le pont situé vis à vis de ce palais; je dis écrasent, car au lieu d'ornemens légers, ces statues sont autant de colosses qui choquent la vue et l'esprit: autre inconvenance qu'on cherchera à justifier par les mille petites considérations d'intérêt privé d'après lesquelles on dirige presque tout ce qui est du domaine des beaux-arts.

[2] Il fait partie de l'Encyclopédie populaire, (Paris, 1828, rue des Maçons-Sorbonne, n° 11).

« Enduit conservateur des statues et bas-reliefs.
» — On prend de l'huile de lin pure ; on la convertit en
» savon neutre au moyen de la soude caustique ; on y
» ajoute ensuite une forte solution de sel marin, et l'on
» pousse la cuisson jusqu'au point de donner une grande
» densité à la lessive, et d'obtenir le savon nageant en
» petits grains à la surface de la liqueur ; le tout est versé
» sur un carrelet, et quand le savon est bien égoutté, on
» le soumet à la presse pour en exprimer le plus de les-
» sive possible : alors on le fait dissoudre dans de l'eau
» distillée, et on passe la solution chaude à travers un
» linge fin. D'un autre côté, on fait dissoudre dans de
» l'eau également distillée, un mélange de 80 parties de
» sulfate de cuivre et de 20 parties de sulfate de fer du
» commerce; on filtre cette liqueur, et après en avoir
» fait bouillir une partie dans un vase de cuivre bien net,
» on y verse peu à peu la solution de savon, jusqu'à ce
» que la solution métallique soit complètement décom-
» posée. Ce point de décomposition étant atteint, une
» nouvelle quantité de solution de sulfate de cuivre et de
» fer doit être versée dans le vase, la liqueur agitée de
» tems en tems et portée à l'ébulition. De cette manière,
» le savon, sous forme de flocons, se trouve lavé dans
» un excès de sulfate ; après quoi, il doit l'être successi-
» vement à grande eau bouillante et à l'eau froide ; puis
» il est pressé dans un linge pour l'essuyer et le sécher
» le plus possible; et c'est dans cet état qu'on s'en sert
» comme il va être dit.

» On fait cuire 1 kilogramme d'huile de lin pure avec
» 250 grammes de litharge pure en poudre très-fine; on

» passe le produit dans un linge, et on le laisse déposer
» à l'étuve; il se clarifie promptement. Cela fait, on
» prend :

» Huile de lin cuite. . . . . 300 grammes.
» Savon de cuivre et de fer. . . . 160
» Cire blanche pure 100

» On fait fondre le mélange à la vapeur ou au bain-
» Marie, dans un vase de faïence; on le tient fondu pour
» laisser dégager le peu d'humidité qui s'y trouve; on
» fait chauffer le plâtre jusqu'à 80 ou 90 dégrés centi-
» grades dans une étuve, puis on l'en retire et l'on y
» applique le mélange fondu.

» Lorsque le plâtre se refroidit assez pour que le mé-
» lange n'y pénètre plus, on le remet à l'étuve; on le
» chauffe de nouveau à 80 ou 90 degrés, et l'on continue
» d'y appliquer la couleur grasse jusqu'à ce que le plâtre
» en ait absorbé assez : il est alors remis à l'étuve pen-
» dant quelques instans, pour qu'il ne reste pas de cou-
» leur à sa surface, et pour que toutes les finesses de la
» sculpture paraissent et ne soient pas empâtées. Cette
» opération étant terminée, on le retire de l'étuve; on
» le laisse refroidir à l'air dans un endroit couvert, pen-
» dant quelques jours, ou plutôt, tant qu'il n'a pas perdu
» l'odeur de la composition; on le frotte avec du coton
» ou un linge fin, et le travail est fini.

» Cet enduit remplit tous les pores du plâtre sans laisser
» rien à la surface, sans former d'épaisseur, sans em-
» pâter les finesses de la sculpture, et sans rendre *flous*
» les traits qui y sont gravés.

» En mettant de l'or-coquille sur les points culminans

» du plâtre, et le préparant ensuite comme il vient d'être » dit, on obtiendrait la patine antique avec le bronze » métallique apparent dans les endroits saillans.

» Une plus grande quantité de savon de fer dans l'en» duit procurerait facilement la patine rougeâtre que » présentent certains bronzes. Le savon de fer seul don» nerait une teinte rouge-brun; les savons de zinc, de » bismuth et d'étain imiteraient le marbre blanc. »

Observations diverses relatives à certains points pratiques de la peinture encaustique.

L'exécution dans l'espèce de peinture que nous proposons ici est la même, à très-peu de chose près, que dans la peinture à huile, c'est-à-dire que le peintre applique ses couleurs avec les mêmes pinceaux; qu'il les conduit, qu'il les fond par le même procédé, et qu'elles se rangent sur la palette de la même manière que dans la peinture à huile : cependant il y a quelques petites attentions particulières à apporter à cause de la nature du gluten qui liquéfie les couleurs; mais ces attentions seront suggérées naturellement à quiconque se sera fait une idée nette du caractère des ingrédiens qui composent tout le matériel de cette peinture.

Ainsi donc, comme les couleurs liquéfiées par les huiles volatiles sèchent plus promptement que les couleurs liquéfiés par les huiles fixes, il ne faut pas entreprendre de peindre plus de superficie qu'on n'en pourrait couvrir dans l'intervalle de cette dessication; sans cela on serait exposé à trouver les teintes qu'on aurait déposées sur la toile séchées à demi avant qu'on ait eu le tems de les

unir et de les modifier. Cet inconvénient, à la vérité, est bien vîte réparé, puisqu'en attendant que ces couches premières soient tout-à-fait sèches, on pourra les recouvrir de nouveau, ce qui se répéterait facilement quatre ou cinq fois en une journée; mais on risquerait de laisser subsister des dessous grossiers et gênans, si on faisait sécher les couleurs avant de les avoir suffisamment peintes et fondues.

C'est ici le lieu de démontrer un des avantages de cette peinture, celui d'être rendue à volonté, plus ou moins prompte, ou plus ou moins lente à sécher, et cela sans qu'il en résulte aucun inconvénient matériel (il ne s'agit pour cela que d'user d'huiles plus ou moins volatiles); ou si l'on use d'une huile lente à se volatiliser, il ne s'agit que d'accélérer son évaporation par le moyen du feu. Ainsi veut-on que la matière sèche promptement? Au lieu de mélanger ou de broyer les couleurs avec un gluten composé soit d'essence de cire, soit d'essence d'aspic ou de lavande, essences qui sont un peu lentes à sécher (et c'est ainsi qu'il convient de les avoir ordinairement), il faut se servir, pour liquéfier le gluten, d'une huile plus volatile, telle que l'essence d'aspic rectifiée, ou telle que l'essence de pétrole, de citron, ou toute autre qui ne puisse pas gâter les teintes, comme le ferait l'essence de térébenthine. Veut-on, au contraire, que les teintes soient lentes à sécher? On introduit alors dans les couleurs un peu d'huile volatile de cire ou de copahu, ou toute autre qui soit propre à cet effet; on peut aussi, je le répète, pour accélérer la dessication, user du moyen du cautérium, qu'on expose, avec les précautions nécessaires, devant la partie que l'on veut faire sécher; alors l'huile volatile s'é-

chappe, et la résine et la cire restant sèches, elles peuvent, après avoir été lustrées et serrées, être immédiatement recouvertes par d'autres couches de peinture.

Au surplus, avec le liquide ordinaire tel que, l'essence d'aspic ou de lavande, on a bien assez de tems pour fondre, lorsque l'on y introduit assez de gluten, et qu'on n'abandonne pas une place pour en peindre une autre, comme on a coutume de le faire à huile, sans qu'on soit surpris, dans ce dernier procédé, par le dessèchement; quant à l'huile de cire, elle donne tout le tems nécessaire pour peindre. On imaginera probablement que l'addition de quelques gouttes d'huile d'œillet ou de lin suffirait pour ralentir de beaucoup la dessication; mais l'on doit exclure l'huile fixe, à moins qu'on ne l'introduise selon certaines proportions ou quantités. Voyez ce qui sera dit au chapitre 593, quand il sera question de la peinture à huile copal ou peinture à tiers d'huile. En voilà assez sur ce point : la pratique, le bon sens, et surtout la connaissance du caractère physique et chimique de cette peinture suffiront pour conduire les artistes à une exécution facile et favorable à l'imitation.

Je passe à une seconde précaution nécessaire à cause de la nature des huiles volatiles, je veux dire leur qualité pénétrante et dissolvante, qualité qui tend à détremper les teintes des dessous lorsque le pinceau passe et repasse dessus pour couvrir d'une seconde couche de couleurs ces dessous. Dans la peinture à huile, cet effet n'a pas lieu, et la teinte une fois séchée, une seconde teinte, frottée et couchée sur la première, ne la détrempe aucunement, à moins qu'on n'ait introduit dans cette seconde teinte quelqu'essence, quelque liquide très-mordant; mais, dans

notre nouveau procédé, la teinte qu'on applique dérangerait quelquefois celle de dessous, si l'on n'usait de quelques précautions. D'abord il faut savoir que plus la teinte des dessous est récemment peinte, plus elle est facilement soluble et divisible par celle qu'on y superposera : et que plus elle est anciennement peinte ou desséchée, moins elle est susceptible d'être détrempée et enlevée par les liquides pénétrans. Cette observation doit déterminer à laisser quelqu'intervalle pour attendre le desséchement, que peut d'ailleurs accélérer, je le répète, le moyen du feu ou de la cautérisation.

Quoique cet accident ne survienne pas aussi fréquemment qu'on pourrait le supposer, vu la précaution bien facile de terminer les parties, avant de risquer qu'une seconde couche ne produise un délaiement de la première, il est nécessaire d'avoir à sa disposition un moyen efficace pour y obvier. Je dirai donc qu'une opération non-seulement utile, mais nécessaire pour la plus grande solidité de la peinture, c'est de répéter fréquemment les lustrages et les cirages (qu'on me passe ces mots, nous n'en avons pas d'autres) entre chaque couche de couleur. Par ce moyen on aura appliqué successivement sur chacune de ces couches une pellicule de cire, rendue adhérente par le feu; et pour la lustrer on l'aura serrée et durcie : ce qui d'ailleurs aura procuré la transparence qui résulte du passage libre de la lumière à travers les teintes de dessous et à travers celles de dessus. Ainsi ces lustrages de la cire emprisonnent les dessous et isolent d'abord les couleurs inférieures des autres couleurs qu'on apposera ensuite, le tout devant bientôt après être amalgamé et fixé par le moyen du feu.

J'avais pensé que, pour empêcher le délaiement, il était convenable d'interposer entre chacune des couches un léger mucilage qui pût les isoler parfaitement; mais je n'avais pas prévu que par ce moyen on ne remplissait plus les conditions d'unité matérielle et de cohésion ou d'homogénéité des parties. D'ailleurs ce mucilage pouvait, dans les lavages, être atteint par l'humidité, et produire par conséquent des ravages. J'ai donc renoncé soit au blanc d'œuf sucré, soit au mucilage de la graine de lin, soit à tout autre gommeux, dont la présence pouvait produire des boursouflures et des écailles lorsqu'on exposerait la peinture à la chaleur du cautérium, ces parties de mucilages se recoquillant, et ne se liant pas du tout avec la cire et les résines.

On pourrait peut-être imaginer un autre moyen d'isoler les couches : ce serait d'interposer une lame de vernis composé de résine non soluble à l'essence, mais soluble à l'esprit-de-vin, ou bien, pour éviter l'action mordante de l'esprit-de-vin qui serait le liquide de ce vernis, d'employer cette résine, (la sandaraque par exemple), broyée à l'eau et restant déposée en état de poudre après sa dessication, puis de fondre cette poussière résineuse à l'aide du feu. J'abandonne cette idée aux praticiens; mais je dois dire ici que l'inconvénient du délaiement ne contrarie presque jamais une main un peu exercée.

Quant à la manière d'apposer les légères couches de gluten, qui doivent restituer finalement la transparence et le brillant sur tous les points, j'observerai que l'usage du pinceau est quelquefois funeste, parce qu'il détrempe et enlève, par le frottement un peu rude de ses poils, les teintes de dessous, et parce qu'il dépose trop de gluten.

Il faut donc ne se servir que du pouce; par ce moyen les couches sont unies, minces, égales, et on peut les réitérer. Il paraît certain que les anciens vernissaient ainsi.

Une foule d'autres considérations pourraient être ajoutées à ce chapitre; mais je dois dire ici que le principe de cette peinture matérielle étant une fois connu et bien compris, on éprouvera que son exécution est très-simple, très-naturelle, et plus facile que celle de la peinture à huile. Je puis en outre assurer que, dans cette peinture, il n'y a point à imaginer de ces combinaisons qui exigent les précautions gênantes nécessitées dans la peinture à l'huile par l'effet des embus, des obscurcissemens, de la lenteur fastidieuse de certaines couleurs à sécher, la longue viscosité, la difficulté de reprendre tous les tons, et enfin le mécanisme qui force presque tyranniquement l'artiste à ne pas perdre un instant de vue sa teinte et sa palette... D'ailleurs toutes les autres considérations ne seraient bien intelligibles qu'aux praticiens, qui, comme on le sait, n'en auront pas besoin.

Il semble encore inutile d'avertir ici que les glacis s'exécutent de même et beaucoup mieux qu'à huile, et qu'ils font beaucoup plus d'effet, parce que les lamelles de gluten laissent mieux traverser les rayons que ne le font les péllicules un peu nébuleuses de l'huile; secondement ils sont sans inconvénient, parce que les couches successives de gluten ne poussent jamais au noir, en telle quantité qu'on les superpose. Les glacis réitérés à huile, au contraire, éprouvent de si grands ravages que plusieurs peintres se sont décidés à les proscrire. Cependant comment obtenir des tons magiques, mixtes et translucides sans les glacis; comment doubler l'intensité des

teintes sans les glacis; comment enfin sans leur secours accorder et terminer un tableau!

De l'enduit encaustique du subjectile.

Un panneau préparé à colle par le procédé qu'on trouvera indiqué au chap. 587, vol. IX, peut très-bien servir pour recevoir une peinture encaustique, si toutefois il n'a pas été trop encollé. La cire peut donc pénétrer plus ou moins dans la préparation; mais, pour rendre l'encaustique d'une grande solidité, on doit procéder à l'enduit d'une manière particulière. Ayant donc un panneau bien plan et bien poli par le menuisier, la première opération consiste à en boucher les trous par un mastic bien approprié : tout mastic qui se fendra se retirera au feu, ou qui ne permettra pas à la cire chaude de le pénétrer et d'adhérer, ne conviendra pas. (Voy. le chap. 586 des Mastics.) Le mastic fait de chaux vive et de sang de cochon est très-bon; mais il convient d'y mêler un peu de cire : la cire, liquéfiée à l'esprit-de-vin, peut être employée pour ce mélange. A l'aide de la cire et du feu, la couche d'enduit aura adhérence sur ce mastic, ce qui n'aurait pas lieu si la colle ou la gomme y dominaient.

On peut encore employer le gluten-copal, prescrit pour l'encaustique, en le composant d'huile très-volatile, de blanc de plomb, de cire, de copal et d'un peu d'élémi. Ce mastic ne s'amollira pas au feu, et l'humidité ne l'attaquera jamais; il faudra chauffer le panneau pour apposer ce mastic, que l'on emploiera chaud lui-même, afin qu'il soit maniable et qu'il adhère mieux aux cavités.

Lorsque l'excédant de la cire refroidie, mais qui aura

été bien chauffée, est enlevé avec la lame d'acier, on peut encore polir cet enduit avec de la poudre bien fine de pierre ponce, en passant et repassant avec un linge mouillé. Ce moyen est même très-efficace; il serre la cire et la nourrit de petits grains de ponce, qui ne peuvent que contribuer à la durcir et à y mieux fixer ensuite les couleurs : la ponce est neutre, et ne peut altérer en rien les teintes.

Sur cette impression on peut coucher légèrement telle teinte que l'on veut, composée par le procédé ordinaire, c'est-à-dire avec la résine-élémi ou du copal dissous dans l'essence d'aspic, et un peu plus chargé de cire qu'on ne le fait pour les teintes du tableau.

Si l'on veut garantir le derrière du panneau, on emploiera de la cire commune, en y incorporant du bitume de Judée ou toute autre résine, et l'on saturera bien le bois, sans laisser d'épaisseur. Le bois étant ainsi bien saturé, devient impénétrable à l'humidité.

Il resterait à parler des enduits ou subjectiles, préparés en stuc à la manière des anciens, ou en bois recouverts d'une toile (Voyez à ce sujet ce que nous dirons au chap. des Mastics, des Enduits, des Panneaux, Toiles, etc.)

Je ferai observer que, sur cette préparation qui vient d'être indiquée, on ne peut pas peindre à huile, vu que l'huile siccative n'adhère pas à la cire. Mais si la dernière couche de l'enduit est composée sans addition de cire, et que l'on n'emploie pas le feu, qui ferait transuder en dehors la cire, on pourra peindre à huile sur ce même enduit, impénétrable à l'humidité, comme je l'ai dit.

Par la même raison, une toile préparée à huile n'est pas propre à recevoir la peinture encaustique; il n'y aurait

pas d'adhérence, à moins que cette toile ne fût pas chargée d'huile, qu'elle fût bien lavée et dégraissée à l'esprit-de-vin, et qu'on fasse pénétrer dans son épaisseur, à l'aide du feu, une couche de cire. Ces précautions cependant ne m'ont pas paru suffisantes, et on court risque de voir tôt ou tard la peinture se détacher.

Du nettoiement et de la réparation des peintures encaustiques.

Ce n'est pas signaler un des moindres avantages de la peinture encaustique que de dire que les altérations qu'elle peut subir étant toutes superficielles, elles peuvent par conséquent se réparer aisément. Ces altérations ne sont donc jamais internes, comme celles de la peinture à huile qui subit des ravages intérieurs tels qu'aucuns moyens ne peuvent y remédier. Les huiles poussent au noir, et produisent naturellement, dans les ombres, des taches obscures qu'il est impossible de faire disparaître. Elles produisent aussi des teintes jaunâtres par leur contact avec les vernis qu'on y applique, et ces teintes jaunes et homogènes ne permettent souvent pas de réparation. Les peintures à huile une fois écaillées, tous les repeints deviennent des discordances, à cause de l'altération indéfinie des huiles de ces repeints; enfin les vernis des tableaux à huile doivent être renouvelés aussitôt qu'ils ont perdu leur brillant, brillant que le frottement ne saurait rétablir : or ce renouvellement est dangereux et fort assujettissant. D'ailleurs quels réactifs dangereux ne doit-on pas employer pour détacher, pour user et détruire l'espèce de croûte, le voile obscur qui est si adhérent

aux peintures, et qui souvent est un composé de blancs d'œufs, de vernis avec addition d'huile cuite, de frottis enfin faits avec de la graisse, etc., etc.! La peinture encaustique, au contraire, nourrie et recouverte de cire, n'est sujette qu'à l'effet résultant de la poussière, de la fumée et des salissures des mouches : or rien n'est plus facile que d'enlever ces salissures, soit avec de l'eau alcalisée, soit même avec de l'eau simple. Il ne se forme point, dans un tableau à la cire, de taches obscures, de teintes discordantes; l'accord du coloris est fixe et permanent, et il ne peut rien survenir intérieurement qui flétrisse l'éclat ou la force des couleurs, ou qui dérange les rapports optiques d'intensité et d'énergie.

Il est vrai que, s'il arrivait que quelques points du tableau n'eussent pas été bien revêtus de cire par le lustrage, et que quelques petites places résineuses fussent restées à nu et exposées à l'air, il pourrait se faire que le simple frottement du linge ne restituât pas la transparence et le lustre sur ces parties, et qu'avec le tems elles parussent plus ternes que les parties cirées; mais ce cas ne doit guère être supposé, et il ne résulterait que d'une imperfection pratique, dont l'effet serait très-facile à réparer.

Enfin, si le tableau est bien recouvert de cire lustrée, quel ravage peut-il éprouver? on n'en peut concevoir aucun. Si la cire extérieure se ternit par le tems, on la lustre de nouveau, si elle s'évapore, comme on pourrait peut-être le soupçonner, mais ce qui n'est guère présumable sans la supposition d'un haut et constant degré de calorique, on peut la renouveler; on peut, si l'on veut, cirer de tems en tems les tableaux comme on cire les meubles mais par un procédé pratique différent et

moins rude. Enfin les bruns qui, sous la cire, ne doivent rien perdre de leur force, peuvent être rétablis par le moindre frottement, si le tems ou l'atmosphère les a par hasard affaiblis. Or on sait que le frottement ternit sans retour tous les vernis à tableaux.

Pour nettoyer les tableaux à huile, il faut enlever le vernis, le réduire en poudre, et, à force de frotter, de briser et de pulvériser, on finit par le détacher, à l'exception pourtant de celui qui, étant enfoncé dans les petites cavités, ne peut être soumis à cette opération; or, comme il reste encore du vernis sur la surface du tableau, même après ce frottement, et que souvent ce vernis de dessous ne fait qu'un corps avec l'huile de la peinture, ce qui a lieu lorsqu'on vernit les tableaux avant qu'ils ne soient bien secs, c'est-à-dire avant un an (après vingt ans, l'huile n'est pas encore réduite à l'état concret ou cristallisé), il faut avoir recours à un moyen particulier pour finir d'enlever toutes ces résines. On emploie donc à cet effet l'alcool ou l'esprit-de-vin mêlé à l'essence de térébenthine; mais ce spiritueux dissout non-seulement le vernis, il dissout aussi l'huile qui contient la couleur. Ainsi l'on conçoit qu'un tableau de cabinet qui, pendant l'espace de trente ans, a pu être nettoyé et reverni quatre ou cinq fois, a pu perdre, et par le frottement et par l'action de l'esprit-de-vin, une partie de ses finesses et même de ses teintes. Je ne parle pas du nettoiement de la peinture elle-même; on sait qu'il faut dans ce cas des alcalis, des mordans, et que, sur dix tableaux de maîtres, il n'y en a pas un qui soit pur et sans repeints, c'est-à-dire tel qu'il était lorsqu'il sortit de l'atelier de l'artiste.

Je viens de faire ressortir les désavantages de la pein-

ture à huile au sujet du nettoiement des tableaux, exposons maintenant les moyens réparateurs que l'on peut employer dans la peinture encaustique.

Il faut commencer par laver le tableau avec de l'eau douce contenue dans une éponge; si ce moyen ne suffit pas, on emploie une eau savonneuse. Lorsqu'il se trouve des taches de mouches qui résistent à ce lavage, il faut avoir recours au grattoir. Ajoutons en passant que quelques gouttes de suc d'ail, ajoutées aux couleurs ou à la cire qui sert à lustrer finalement le tableau, sont très-propres à éloigner les mouches. L'huile volatile de laurier est très-bonne aussi, mais elle peut jaunir; il suffirait peut-être d'en mettre sur la bordure et sur le derrière du tableau. Enfin l'emploi de l'eau-de-vie et de l'esprit-de-vin mitigé peut servir à enlever les taches, tous les jaunissemens, et même toutes les couleurs du tableau; car en y ajoutant de l'essence de citron, ce mordant attaquera vivement la peinture, surtout si le copal n'y domine pas, ou s'il a été employé mélangé avec beaucoup de cire. Quant au sablon employé avec de l'oseille triturée, si l'on s'en sert pour frottement, il enlèvera la couleur jusqu'au bois ou au tissu.

Lorsqu'on veut réparer un accident, une brisure ou un trou, le moyen le plus expédient est l'emploi de la cire amollie; mais il convient d'y introduire du cristal pilé, ou toute autre poudre très-dure. Cette espèce de mastic se pose tiède au couteau pliant; dans un instant on peut boucher ainsi une multitude de trous. Cette cire amollie doit être faite avec une huile très-volatile et nouvelle, afin qu'elle sèche promptement; on aura donc recours au calorique pour opérer. On peut aussi colorer ce

mastic selon le ton et la teinte de l'endroit qu'on voudra réparer; cela éviterait d'avoir sous les yeux, pendant tout le tems nécessaire pour cette dessication, des taches blanchâtres qui pourraient gêner le réparateur, surtout s'il était dans l'obligation de raccorder ces peintures. Au reste le mastic employé pour la préparation des panneaux doit convenir pour réparer ces mêmes trous ou brisures.

Enfin, si une peinture encaustique était devenue aride par l'effet d'une dessication particulière; si elle était gercée, fendillée, menaçant même de se détacher par écailles, l'application de la cire liquéfiée à l'eau, puis séchée et chauffée ensuite, serait un moyen excellent. Il est à craindre cependant que l'on n'emprisonne les salissures par cette nouvelle couche de cire; mais on pourrait, si elles ne sont que locales, les enlever après coup.

Je crois superflu d'en dire ici davantage, et de parler des repeints, puisqu'aucune précaution particulière dans la pratique n'est à prendre à ce sujet.

Observations sur une peinture encaustique obtenue par l'intermède de l'eau et sans huile volatile ni huile fixe.

Nous avons dit que c'était la trop prompte volatilisation de l'eau qui avait fait abandonner les procédés de tous ceux qui ont proposé des peintures à l'encaustique par le moyen de ce liquide. Néanmoins quelques artistes, et particulièrement ceux qui sont familiers avec la pratique de l'aquarelle et de la gouache en grand ou en miniature, désireront probablement qu'on leur soumette des tentatives en ce genre. D'ailleurs les archéologues qui ne

reconnaissent point d'autre liquéfiant que l'eau dans l'ancienne encaustique, telle qu'ils la conçoivent d'après les désignations que nous ont laissées les écrivains, solliciteront et approuveront volontiers des recherches qui n'offusquent point leur érudition. Enfin s'il s'agit des peintres en général, leurs préjugés leur feront peut-être admettre sans répugnance un procédé qui se rapporte beaucoup à celui que Raphaël, que Tiziano, Corrégio, etc., employèrent dans leur jeunesse, un procédé enfin que pratiquèrent jadis les Masaccio, les Guido de Sienne, les Giotto, les Fiésole, etc. Quant à nous, ce qui nous détermine ici, c'est le profit de l'art; c'est l'utilité de cette même peinture encaustique par l'intermède de l'eau.

Nous proposons donc l'encaustique par l'intermède de l'eau, malgré la répugnance des peintres qui, ne pratiquant, ne connaissant que la peinture à huile, exigeront, je le sais, certaines conditions, desquelles ils ont fait une nécessité. Or ces conditions sont, comme nous l'avons déjà dit, de fondre les couleurs à leur gré, tout à leur aise, sans être pressés par le prompt desséchement des teintes, et aussi longuement enfin qu'ils le désirent. Ces peintres sont donc accoutumés à un moëlleux qu'ils empruntent au blaireau, quoique les miniaturistes, et tant d'autres peintres d'un autre genre, l'obtiennent si bien avec la pointe du pinceau. Ce moëlleux, qui sauve tant d'incorrections et tant de pauvretés, ils craindront de le perdre; et il leur faut absolument des couleurs onctueuses, lentes à sécher, des teintes presque visqueuses, dont les conglutinations favorisent la suavité de la touche et le gras du pinceau; des couleurs enfin qui, comme le disent les praticiens, tirent sous la brosse, et

qui font qu'une peinture a l'air d'être conduite et exécutée tout d'une fonte.

Entrons en matière. La première qualité du gluten dans son état sec, c'est, après la solidité, la transparence, et par conséquent la vigueur et l'intensité des couleurs qu'il fait valoir. On pourrait croire que plusieurs couches de gomme arabique, dans laquelle on aurait broyé une petite quantité de couleurs, suffiraient pour procurer cette force et cette diaphanéité à un degré à peu près suffisant; mais ces couches s'écailleraient au feu nécessaire pour les cirer, et elles se laisseraient même attaquer par l'humidité, qui, dérangeant la contexture diaphane de la gomme, reproduirait le mat. Il faut donc un gluten qui reste diaphane dans l'état sec, et qui puisse être à l'abri de l'influence de l'humidité; quelques gommes-résines naturelles peuvent remplir ces deux conditions. La sarcocolle, par exemple, dissoute dans l'eau, et appliquée sur la toile ou sur le panneau, produit une couche aussi diaphane et moins aride que la gomme arabique. (Les anciens auteurs désignent expressément cette gomme-résine comme étant employée dans la peinture. Pline dit lib. III c. 11. « *Sarcocolla ita vocatur arbor gummis utilissima pictoribus et medicis.* » « Gomme très-utile aux » peintres et aux médecins). » La sarcocolle a affinité avec la cire par sa portion résineuse, et a affinité avec l'eau par sa portion gommeuse; on peut donc y introduire une certaine quantité de cire : le feu ne ferait ensuite qu'un tout des quatre substances, la résine, la gomme, la cire et la couleur. Enfin le lustrage, opéré entre chaque couche à l'ardeur du feu, contribuerait à la transmission des rayons, et procurerait ainsi la transparence : il ne s'agi-

rait donc plus que de garantir le tout par une couche de cire. Tel est le principe.

Un autre moyen d'obtenir un gommo-résineux très-propre à la peinture, c'est d'employer le jaune d'œuf. Il faut savoir que le jaune d'œuf a la propriété de dissoudre les résines. (Je l'ai incorporé très-facilement avec du copal dissout dans l'essence de lavande). Le jaune d'œuf peut donc se mêler avec la résine élémi, avec la résine mastic, etc., et être miscible avec l'eau, malgré son association avec la cire qu'on y ajouterait. Le jaune d'œuf, sans addition d'eau, est assez lent à se sécher; il permet la fonte des couleurs qu'on lui associe, et il offre en cela un avantage dont les anciens ont sûrement tiré parti. Nous connaissons des peintures du moyen âge exécutées à l'œuf, et qui sont d'un travail extrêmement fondu. On a vu en 1810, à Paris, dans une vente publique, un très-petit tableau d'une seule figure, par Mantegna, qui était exécuté à l'œuf, et fondu comme un émail ou comme une miniature très-soignée. Je rappellerai que la Roma ou Pallas antique du palais Barberini est peinte tout d'une fusion et sans touches perceptibles.

On conçoit que plus l'œuf est mêlée d'eau, plus il perd cette propriété. Il conviendrait au reste de multiplier les expériences au sujet de la lenteur ou de la promptitude de la dessication des liquides, et de vérifier, par exemple, si certaines gommes, telle que la gomme de cerisier, indiquée par Théophile, (peut-être à cause de cette particularité), offrent cette propriété. On peut donc peindre au jaune d'œuf, chargé de résine et de cire, etc. Je n'oublierai pas d'observer ici que le camphre amollit et liquéfie même les résines; les pharmaciens l'emploient

quelquefois à cet effet. On pourrait donc le mêler comme dissolvant avec l'œuf, puis le laisser évaporer.

Plusieurs moyens peuvent encore être tentés. D'abord on sait que l'empois retient un peu plus long-tems les parties aqueuses que les colles ordinaires dans lesquelles on n'introduit pas de cire. Il y a des sirops lents à se dessécher, tels sont ceux de limaçon, de jujubes, de dattes. On dit que l'amidon extrait du marron d'Inde fournit une colle d'une lente dessication. Il en est de même du fenu grec et de la graine de phalaris, semences mucilagineuses. Enfin on dit que, dans le parement des tisserands, on introduit avec succès la dissolution d'une petite dose d'hydrochlorate de chaux, ou de quelqu'autre sel aussi déliquescent. Quant au mélange d'œuf, de copal, d'huile volatile de cire, et d'eau, j'ai remarqué qu'il était assez long à se dessécher : cette indication est de quelqu'importance.

Voici au reste comment je conçois le procédé de peinture des anciens par l'intermède de l'eau. Ils peignaient sur des stucs ou sur des préparations excellentes, très-blanches, très-polies et rendues imperméables. Les premiers travaux se faisaient par lavis à la sarcocolle par exemple; peut-être se faisaient-ils aussi à la gomme mêlée d'œuf. Entre chaque couche ou lavis, ils couvraient de cire, fondaient au feu et lustraient. Par ce moyen, ils fixaient déjà physiquement les premières teintes de ces dessous, et ils conservaient ou fixaient artistiquement la transparence. Ils revenaient ensuite, soit par des glacis composés de sarcocolle et de peu de couleurs, soit par des touches plus nourries, plus empâtées, et dans lesquelles la cire était, ainsi que la résine, plus abondantes;

la cire, à cause du service qu'elle rendait dans les parties plus mates et plus claires, la résine, à cause de sa force et de sa transparence. Après ces deuxièmes travaux, ils ciraient et lustraient de nouveau. La transparence était non-seulement toujours conservée, mais les tons devenaient d'autant plus magiques que ces opérations de lustrage et de glacis superposés avaient été plus fréquemment réitérées. La difficulté de faire prendre les nouvelles couches sur les précédentes qui avaient reçu le lustre, était surmontée par quelque moyen très-simple; un frottis de tranches d'oignon, un lavage un peu caustique suffisait pour faire adhérer les nouvelles couches de lavis ou de couleurs empâtées. Aujourd'hui on emploie la farine de haricots pour ôter le lisse de l'huile, et pour que le vernis ou les retouches prennent malgré ce lisse. Enfin ils donnaient toute la force par des dernières touches. Peut-être alors s'aidaient-ils de l'asphalte dissoute dans le pétrole; peut-être même retouchaient-ils les endroits profonds avec du napht ou pétrole épaissi; peut-être aussi les dessous, devenus impénétrables par le moyen de la cire lustrée et serrée, permettaient-ils l'application d'une couche générale de napht ou de bitume liquide et insoluble à l'eau, et après ils ciraient et lustraient de nouveau; et tous ces procédés bien entendus donnaient à leur peinture à l'eau une force égale à une peinture au vernis ou à huile.

Parlons maintenant des moyens connus de dissoudre dans l'eau la cire pour la joindre aux résines, de manière à former de ce liquide un seul tout. La cire, avec une addition de résine, n'est point soluble à l'eau simple, mais elle le serait pas l'intermède de l'alcali. Ce procédé

a ses avantages et ses inconvéniens. La cire est encore soluble à l'eau simple par l'intermède d'une substance gommo-résineuse, qui a affinité d'une part avec l'eau et de l'autre avec la résine qu'on a mêlée dans la cire. Enfin la cire est divisible, mais non soluble proprement dit avec l'eau simple par l'intermède de l'alcohol mêlé avec elle d'une manière particulière, et même sans alcohol, à l'aide d'une certaine manipulation ou d'une forte et longue agitation.

Plusieurs écrivains, et entr'autres Lorgna, ont pensé que la cire encaustique des anciens n'était pas liquéfiée autrement que par l'intermède des alcalis, et que l'ustion ou la fusion de la cire, qui se faisaient par le moyen du cautérium, suffisaient pour rappeler au-dehors, c'est-à-dire à la superficie, une pellicule de cire exempte d'alcali, et par conséquent impénétrable à l'humidité. Ici se présentent deux questions relatives à l'effet de l'alcali : premièrement, il peut altérer lui-même certaines couleurs végétales; et secondement, il peut, dans l'intérieur même de la peinture, conserver une affinité dangereuse avec l'humidité, quoiqu'il soit garanti, à ce qu'on croit, par cette lame extérieure de cire qu'on a obtenue par la fusion ou l'ustion.

Nous laissons à d'autres le soin de rechercher si les anciens se servaient ou non de sels alcalins et de *natrum* pour dissoudre leur cire dans l'eau.

La présence des alcalis dans les couleurs, avec lesquelles ils se trouvent en contact et se combinent, est très-funeste pour certaines substances colorées, telles que les laques et d'autres couleurs végétales, ils altèrent aussi beaucoup le bleu de Prusse, par des causes chimiques qu'il est

inutile de rapporter ici. Cette considération doit suffire, je pense, pour faire rejeter de la cire l'emploi de l'alcali comme dissolvant. Cependant je dirai en passant que les Grecs n'employaient guère de couleurs végétales. Toutes les couleurs des peintures antiques qu'on a analysées sont minérales, ce qui rend admissible en ce point l'opinion de ceux qui ont avancé que les anciens peintres se servaient d'alcali pour dissoudre leur cire.

Après cet inconvénient reconnu dans les substances alcalines, qui dénaturent certaines couleurs, l'autre inconvénient, dont on démontre jusqu'à un certain point l'existence, est celui qui résulte de l'affinité des alcalis avec l'humidité. On ne peut pas prouver en entier cet inconvénient, parce que l'ustion qui a lieu garantit, comme je l'ai déjà dit, la surface extérieure par une lame de cire qui est peut-être elle seule dégagée de l'alcali. Ainsi c'est à l'expérience à fixer ces incertitudes. Néanmoins comme la propriété de la cire exposée au calorique est de suer en dehors, et de traverser les milieux qu'elle enveloppe, sans les entraîner avec elle à la superficie, on pourrait en conclure que les parties salines et alcalines restent emprisonnées dessous cette lame de cire pure. Quelquefois j'ai éprouvé que de pareilles couches extérieures de cire, dissoutes par l'alcali, n'étaient plus solubles par l'eau ni même par la salive; et d'autres fois j'ai reconnu qu'elles l'étaient, et qu'elles s'enlevaient au lavage avec l'eau simple.

Dans tous les cas, c'est encore une question de savoir si, dans l'intérieur de son épaisseur, cette cire, chargée d'alcali, ne pourrait pas s'altérer, et perdre conséquemment sa transparence à cause de son affinité avec l'humi-

dité, affinité qu'elle exercerait soit par les dessous, soit latéralement et par quelqu'interstice, soit enfin par quelques-uns de ces pores et conduits que l'œil ne peut apercevoir. Il convient peut-être de recueillir ici une observation consignée dans l'Encyclopédie au mot *Encaustique.* « On prétend, y est-il dit, que l'alcali qu'on intro-» duit dans la cire doit attirer l'humidité; cependant le » savon exposé à l'air se durcit au lieu de s'amollir; il » n'absorbe donc pas l'humidité de l'air. » Qu'on apprécie autant qu'on voudra cette objection, pour moi je répondrai qu'ayant voulu composer une pâte pour modeler qui ne séchât jamais, j'avais imaginé de la faire avec du blanc de plomb mêlé de savon : ce qui me donna effectivement une pâte excellente pour l'usage que j'en voulais faire; mais j'eus le désagrément de voir que, dans les tems humides, cette pâte absorbait tellement l'humidité, que les figures que j'avais modelées se détachaient par parties, et s'écoulaient, pour ainsi dire, à cause de leur liquidité. Je pense donc que, dans tous les cas, il est prudent de rejeter de la peinture toute espèce d'alcali [1].

Pour en revenir aux gommo-résineux, je dirai qu'il y en a de naturels et d'artificiels. On en compose avec la

[1] Voici comment se compose l'enduit-cire que les frotteurs d'appartemens appellent *encaustique*, nom donné inconsidérément aussi par les ébénistes à un mélange mou de cire et d'essence de térébenthine, mélange qu'ils appliquent sur les meubles, et qui sert à les lustrer à l'aide du frottement : Eau de rivière, 5 pintes; cire neuve, 1 livre; savon, 1 quart. Lorsque la cire et le savon sont fondus par l'ébulition, ajoutez 2 onces de sel de tartre, mêlez le tout et laissez refroidir. Mêlez de nouveau avant d'apposer; frottez avant que cet enduit soit absolument sec.

Nous n'indiquons pas ici le vernis des ébénistes ou des tourneurs, parce que l'huile qu'on y ajoute finit par le jaunir et le brunir.

gomme-arabique et la résine-mastic ou toute autre; mais les gommes-résines naturelles semblent plus solides et être même d'une plus lente volatilité. On connaît plusieurs gommes-résines naturelles.

La sarcocolle exsude du *pennea sarcocolla*, arbrisseau qui croît dans l'Afrique septentrionale. Selon Thenard (article Gommes-résines), l'opoponax vient d'une racine du Levant. Elle contient, résine 43, gomme 33 4[e]. La scammonée grise d'Alep contient, résine 60, gomme 3, etc., etc.

Je me suis convaincu que les gommo-cireux seuls, sans addition de résine, ne sont pas propres à la peinture parfaite; les essais que fit à Rome un habile paysagiste de Mantoue (Campo Vecchio), en concurrence avec les peintres Dell 'Era et Angeloni n'étaient pas satisfaisans. J'ai vu chez Campo-Vecchio une chambre décorée par lui à l'aide du procédé employé par Hackert en 1795, et par M[lle] Greenlaud en 1792; ce procédé, qui consistait à liquéfier la cire en la mêlant avec de l'eau bouillante chargée de gomme adragant, produisait une émulsion gommo-cireuse (voyez les Annales des Arts, vol. 1), laquelle émulsion, mêlée avec les couleurs et appliquée sur le tableau, laissait, il est vrai, une teinte un peu plus riche que la gouache, vu qu'on pouvait la lisser, mais perméable à l'humidité, et ne pouvant pas supporter la présence du feu. Campo-Vecchio m'a dit que ce procédé lui paraissait fort imparfait. Voici au surplus ce procédé tel qu'on le trouve décrit dans les Annales des Arts. « Mettez une once de cire » blanche et une once de gomme tracacanthe dans un » vase de terre vernissé contenant deux ou trois livres » d'eau; on place le vase sur un feu vif, on remue le mé-

» lange jusqu'à ce que le tout soit très-liquide. Quand la
» liqueur est refroidie, on enlève le peu de cire qui reste
» fixée sur la surface, et l'on passe le mélange à travers
» une toile. En ajoutant un peu d'eau-de-vie, on peut
» conserver cette liqueur assez long-tems dans des bou-
» teilles fermées. »

Je terminerai ce chapitre par l'indication d'un procédé excellent pour ébaucher à l'encaustique. Préparez un panneau comme on prépare ceux qui doivent servir à l'encaustique; composez la couche dernière de poudre de ponce, et mettez très-peu de cire, de manière que sous le doigt on sente un grain sec, et que cette couche ne reluise pas par le frottement. On obtiendra le même résultat si on saupoudre de ponce une couche de gluten avant qu'elle ne soit sèche, et si on époussette ensuite le superflu. Ébauchez le tableau avec des pastels composés exprès, c'est-à-dire composés avec les couleurs belles et solides qu'on emploie ordinairement à l'encaustique : les blancs étant de blanc de plomb. Quand toute cette ébauche sera faite à l'aide du doigt et de l'estompe, et quand elle aura été légèrement époussetée, jetez dessus la cire liquéfiée en émulsion et dont nous avons parlé, mais jetez-la par aspersion en forme de brouillard, à l'aide d'une brosse secouée exprès; ou bien couvrez tout le tableau avec des lames de cire très-minces, puis chauffez et fondez. Le pastel par ce moyen sera emprisonné. Egalisez ensuite le panneau avec une lame de rasoir; et vous pourrez repeindre et finir par le procédé ordinaire. Cette invention est précieuse en ce qu'elle permet au peintre de pousser très-loin son travail préparatoire, et en ce qu'elle offre plus de ressources et plus d'attraits que n'en offre l'emploi

des *cartons*, moyen qui a son inconvénient, puisque l'artiste ne saurait transporter sur son tableau tout le feu qu'il a jeté sur ce carton. Les traits de correction et de sévérité, les expressions de physionomie, les délicatesses même du clair-obscur resteront ainsi sur le tableau même, et rien ne sera perdu. On sait jusqu'à quel haut degré de fini on peut porter le pastel traité ainsi à l'estompe, et combien il est commode d'effacer et de corriger par ce procédé.

Ceux qui savent ébaucher un tableau au lavis, sans beaucoup de gomme, pourront se dispenser de ce pastel, qui cependant est d'un effet excellent, ensuite ils cireront et termineront leur tableau. Je ferai ici une observation importante, c'est que les lavis sans gomme et à l'eau pure sont bien plus solides et imperméables sous la cire que les lavis chargés de beaucoup de gomme.

Si le secret de Van Eick s'est propagé rapidement en Europe, à cause de la fragilité et du peu de vigueur de la peinture en détrempe usitée de son tems, ne peut-on pas espérer que le nouveau procédé que je viens de publier se propagera aussi à cause de l'obscurcissement et du peu de fraîcheur de la peinture à huile? Je crois ne pouvoir mieux finir qu'en rapportant un passage extrait de Lanzi, au sujet de l'encaustique (pag. 283, 5e vol. édit. de Bassano, 1809. « Tutti conoscono chella non e arri- » vata a quella morbidita, e finitezza a cui giunsero con le » cere gli antichi, con l'olio, e col velare i moderni. Ma » ove molti cospirino a raffinarla; si puo sperare che » sorga per lei ancora un Van Eich, e trovi, o adir neglio, » perfezioni ciò che (*tutti i pittori del mondo aveano* » *lungamente desiderato.* Vasari.)» « Tout le monde sait

» que l'encaustique des modernes n'a point atteint la
» finesse et la morbidesse auxquelles parvinrent dans leur
» peinture les anciens par le moyen de la cire, et les mo-
» dernes par les moyens de l'huile et des glacis. Mais
» comme beaucoup de personnes s'occupent de son per-
» fectionnement, on peut espérer qu'un jour il paraîtra
» pour elle un autre Van Eick, qui trouvera, ou, pour
» mieux dire, qui perfectionnera ce que (*tous les pein-*
» *tres du monde ont si long-tems désiré.* Vasari.) »

Noms de quelques auteurs qui ont écrit sur la peinture matérielle des anciens et sur l'encaustique.

Astori.
Bachelier.
Calau ou Kahlo.
Caylus.
Cennino-Cennini.
Eméric David.
Fabbroni.
Garcia.
Gibelin.
Hakert.
Hyckey.
Lorgna.
Mayer.
Mazeu.
Monnoye.
Munz.
Renfesthen.
Requeno.
Richard.
Riem.
Torri.

On peut consulter encore :

Millin, au mot *Encaustique*.
Muller (J.-Ch.)
Hooker (voy. les Annales de Chimie, février 1811; ou Archives des découvertes. (Traduction de M. Gaultier-Claubry.)

Guttenbrun. (Voy. le Journal des fabriques, cahier de décembre 1819.)

Le Magasin encyclopédique; an III, tom. V, pag. 44.

Les Philosophicals Transactions. 1771; etc.

FIN DU HUITIÈME VOLUME.

TABLE

DU HUITIÈME VOLUME.

COLORIS.

TOUCHE.

DIFFÉRENS GENRES EN PEINTURE.

PROCÉDÉS MATÉRIELS.

TABLE.

FIN DE LA TABLE DU HUITIÈME VOLUME.







